ARCHIVO DIGITAL / 2002-2005

everba

Archivo del sitio original

Reconstrucción facsimilar y edición documental

EVERBA

Berkeley / Buenos Aires / Santa Fe

ISSN 1668-1002 | © Everba 2002-2005

Copyright Notice: This PDF edition may be freely shared and distributed for non-commercial purposes, provided that it is reproduced in its entirety, without alteration, and that all author credits, copyright notices, and editorial information are preserved. Individual works remain the property of their respective authors and may not be separately reproduced, published, or used without the express written permission of the author.

Nota de edición

RECONSTRUCCIÓN FACSIMILAR · ARCHIVO 2002-2005

Esta recopilación es una reconstrucción facsimilar del sitio original de Everba (2002-2005).

El sitio web original de Everba fue creado y programado por Fabián Banga entre 2002 y 2005. Banga formó además parte del Comité Editorial de la revista y participó en la edición de numerosos números. La labor editorial de Everba, sin embargo, fue colectiva y estuvo a cargo de los distintos integrantes de su Comité Editorial, cuya composición puede consultarse en las páginas originales reproducidas en este archivo. El sitio -portada, índices de cada edición y artículos- fue construido directamente en páginas HTML individuales, utilizando las herramientas y formas de maquetación propias de la web de comienzos de los años 2000.

La presente recopilación parte de esos archivos HTML originales. El propósito ha sido conservar, en la medida de lo posible, el diseño, el orden y la estructura que tenía el sitio, en lugar de trasladar sus contenidos a una maquetación contemporánea. Por esta razón, las páginas reproducen deliberadamente muchas de las características visuales y técnicas de la publicación original.

La primera etapa de reconstrucción del archivo se realizó con la asistencia de Claude (Claude Sonnet 5), desarrollado por Anthropic. A partir de los archivos originales, el modelo participó en la extracción y preparación de las páginas, su incorporación al formato PDF, la detección y corrección de problemas derivados de la conversión y el armado inicial del documento, bajo supervisión y revisión editorial humana.

Durante ese proceso se realizaron ajustes necesarios para trasladar el antiguo sitio web a un documento legible: se eliminó la imagen repetida que funcionaba como fondo de las páginas y se adoptó un fondo blanco; se retiró el buscador interno; se eliminaron enlaces de navegación rotos o locales; se redujeron imágenes que excedían el ancho de página; y se eliminaron páginas vacías producidas por la conversión. Los documentos que originalmente existían como PDF independiente fueron incorporados respetando su composición.

En una segunda etapa, el archivo resultante fue trabajado con la asistencia de ChatGPT (OpenAI) para su edición final como volumen. La intervención se concentró en la organización editorial y no en la modificación de los textos originales: limpieza adicional, eliminación de residuos de conversión, organización de las ediciones, portadillas, normalización de la paginación, reconstrucción del índice y navegación interna.

Los avisos de copyright, las leyendas técnicas del tipo “This page last updated...” y otros elementos de identificación que se repetían automáticamente en las páginas HTML originales fueron consolidados en la información editorial del presente volumen. Se conservaron los créditos específicos asociados a textos, imágenes, fotografías, traducciones y obras individuales. El ISSN y el aviso general de copyright aparecen una sola vez en la portada.

El resultado conserva así tres momentos de un mismo proceso: el sitio original creado y programado por Fabián Banga y la labor editorial colectiva de Everba entre 2002 y 2005; su reconstrucción documental con asistencia de Claude; y su edición final como archivo y volumen consultable con asistencia de ChatGPT.

Las intervenciones realizadas con inteligencia artificial fueron efectuadas como herramientas de procesamiento y edición, bajo decisiones, supervisión y revisión humana. El contenido intelectual, literario y crítico de Everba, así como su diseño histórico y su organización editorial original, pertenecen a la publicación y a sus respectivos autores.

Índice

SITIO (HOME / ABOUT / COMITÉ EDITORIAL)

Home - everba 8
About Everba 9
Comité Editorial 10

VERANO 2002

Verano 2002 - índice de la edición 13
Borges Apócrifo — **Pablo Baler** 16
ROCK Y POESÍA: LA NOCHE DE MARSELLA — **Jorge Monteleone** 18
FIGURAS DE LA PASION ROCKERA, Ensayo sobre rock argentino — **Jorge Monteleone** 21
Los Fabulosos Cadillacs (LFC) — **Diego Siegelwachs** 26
Andrés Calamaro: Su nueva Carrera Solista (1998-2001) — **Diego Siegelwachs** 28
Manu Chao lanza " Próxima estación... ESPERANZA" (2001). ¿Crítica social con euforia musical y garantizado éxito comercial? — **Diego Siegelwachs** 30
Leído y anotado: letras chilenas e hispanoamericanas / imágenes-encuentros — **Miguel Gomes** 31
Montejo: Partitura de una contramúsica incesante — **Miguel Gomes** 34
The Books and the Night: a film by Tristán Bauer — **Samuel Monder** 37
Network of networks, análisis de la metáfora de lo global y lo local en el internet — **Fabián Banga** 38
De Memoria — **Marcelo Pellegrini** 47
El Rol de la Cultura en Chile de la Transición: "Chile = Pinochet" y otras sinopsis de los años 90 — **Andrea Jeftanovic** 50
Anuncios clasificados (o un solo cuento, aunque no lo parezca) — **Miguel Gomes** 54
(Folletín Lascivo con Catalanes) — **Miguel Gomes** 59
La Visita — **Edmundo Paz-Soldán** 71
El Profesor de gimnasia — **Samantha Miller** 74
No hay más localidades — **Luisa Futoransky** 75
Homenaje y redención de Pancho Véjar — **Cristian Gomez** 77
Poemas inéditos — **Patricia Saldarriaga** 81
Luis Correa-Díaz — **Luis Correa-Díaz** 84
Ismael Gavilán — **Ismael Gavilán** 86
Edgar O'Hara — **Edgar O'Hara** 89
David Preiss — **David Preiss** 92
Ricardo Piglia y Sergio Waisman "Ricardo Piglia in and on translation" — **Ricardo Piglia y Sergio Waisman** (participantes; filmado por Fabián Banga) 97
"Los Sueños Muerden" — **María Spinelli** 99

OTOÑO 2002

Otoño 2002 - índice de la edición 101
Muestra de poesía chilena actual — **Marcelo Pellegrini** (editor) 121

INVIERNO 2002

Invierno 2002 - índice de la edición 142
Aliens : El mal intergaláctico — **María Negroni** 144

Sobre Bathory. Acercamiento al mito de la condesa sangrienta , de Isabel Monzón — **Mónica Liliana Sifrim** 147
Esteban Echeverría: Aquelarre en la pampa — **Jorge Monteleone** 149
Sleepy Hollow : algunas consideraciones sobre el fin de siglo, el orden, el desorden y la máquina de mirar — **Grisel Pires dos Barros y Ximena Espeche** 154
Atar a la(s) Rata(s): Escritura Palíndroma y Producción Literaria (A partir del cuento "Satarsa" de Julio Cortázar) — **Gustavo Lespada** 165
El Espiritismo: una entrada desde el horror — **Matías Quintana** 171
Entrevista con Lita Stantic: "En tiempos de crisis hay que soñar" — **Luisa Futoransky** (entrevista) 178
Latin jazz: Un Viaje a los orígenes — **Willy Lizarraga** 180
3 poemas — **Luisa Futoransky** 186
selección del trabajo inédito NÉBULA — **Carlos Barbarito** 191
editorial.html — **Fabián Banga** (editorial) 193

PRIMAVERA 2003

Primavera 2003 - índice de la edición 195
Las Manifestaciones del Silencio — **Gustavo Lespada** 197
La Canonización Literaria — **José Amícola** 204
Mirando al Sesgo: el Cine en el Texto Borgeano — **Martín Francisco Servelli** 211
Tradición y Ruptura — **Lucía De Leone** 225
Llanos del Sur — **Luisa Futoransky** 242
power trippers — **Casey Haymes** 244
Testimonio — **José Repiso Moyano** 245
Manual De Aliurofobos: Notas Contra La Ubicua Bestia Negra — **Arturo Dávila S.** 246
Trabajo Cotidiano — **Sergio Gaut vel Hartman** 252
Pintura y Mural — **Jorge Dávila** (artista) 255
Foto — **Mina Valenza** (fotografía) 257
Pintura — **Marco Gandolfo** (artista) 258

VERANO 2003

Verano 2003 - índice de la edición 260
Facundo, Civilización y Barbarie: Panfleto Épico — **Pablo Baler** 262
Hacia qué límites del agua y de la lengua — **Marcelo Pellegrini** 266
El centro del canon de las letras castellanas: el siglo de oro y su repercusión en Borges — **Santiago De Luca** 269
Calzadoras de dagas, representación de arquetipos femeninos en la literatura tanguera de principios del siglo XX — **Fabián Banga** 284
Bares de la Cañada — **Laura Demaría** 293
EN LA PUNTA DE LA LENGUA — **Luisa Futoransky** 296
GRASA Sagra — **Salvador Biedma** 300
Dos poemas — **Mónica Sifrim** 302

OTOÑO 2003

Otoño 2003 - índice de la edición 306
Tiempo Femenino en la Ciudad, Sobre Hombre/Tiempo, de Fina Warschaver — **Elsa Drucaroff** 308
El Tiempo de Ser y la Quimera de su Extensión Infinita — **Miguel Llansó** 315
Instante, Azar y Necesidad: El pensamiento del eterno retorno en el Zarathustra de Nietzsche — **Cristina Ambrosini** 320
Temporalidad Moderna y Poesía — **Jorge Monteleone** 334

Palabras de Rebelión y Resistencia en México — **James Denison** 338
Las Personas de Ismael Gavilán — **Armando Roa Vial** 346
Estigmas Inenarrables en la Literatura Contemporánea — **Gustavo Lespada** 348
Denise Levertov recuerda a Paul Celan — **Marcelo Pellegrini** (traducción y comentario) 354
Bispo Do Rosario en el Jeu de Paume de París; "Misión Cumplida" — **Luisa Futoransky** 359
Umbrales Porosos — **Sandra Gasparini** 361
Inevitablemente — **Sergio Waisman** 366
La Extranjera — **Porfirio Mamani Macedo** 369
Watching Time — **Casey Haymes** 374
Entrevista a La Herejía — **Fabián Banga** (entrevista) 375
tiempo_elsa2.htm — **Elsa Drucaroff** 379
Baudeleriana — **Gonzalo Rojas** 388

INVIERNO 2003

Invierno 2003 - índice de la edición 390
¿Quién es Fina Warschaver? — **Fabián Banga** 391
Escribir para un tiempo que no había llegado. La narrativa de Fina Warschaver — **Elsa Drucaroff** 392
Navegar el océano de la memoria. La voz de Flora Flores en “La carrera imposible”, de Fina Warschaver — **Lorena Cadish** 396
Una mujer políticamente incorrecta. En torno a “La Casa Modesa”, de Fina Warschaver — **Oscar Taffetani** 400
Los territorios nocturnos del alma — **Daniel Link** 405
Sobre el arte — **Fina Warschaver** 407
Las pasiones literarias de Fina Warschaver — **Fina Warschaver** 408
Suicidio por un piso encerado — **Fina Warschaver** 420
El último judío — **Fina Warschaver** 424
Lecturas y Reflexiones — **Fina Warschaver** 430
La mujer — **Fina Warschaver** 434
Apuntes autobiográficos — **Fina Warschaver** 438
Ficha bio-bibliográfica — **sin firma individual** 442
Carta a Héctor Agosti — **Fina Warschaver** 446
Epitafio — **Fina Warschaver** 448
Fotos de Fina Warschaver — **sin firma única** 449
fina_cartasafina.htm — **Varios autores** (correspondencia) 456

PRIMAVERA 2004

Primavera 2004 - índice de la edición 458
VICENTE HUIDOBRO Y El CINE: VANGUARDIA Y CREACIONISMO — **María Gracia Núñez** 460
FELISBERTO O EL USO DEL NO SABER — **Gustavo Lespada** 474
EDUARDO ANGUITA O LA BÚSQUEDA DE LA PALABRA — **Ismael Gavilán** 482
VIRULENTIA EXTREMUS — **James Denison** 496
LA FEMINEIDAD QUE SE OCULTA Y SE REVELA EN LOS CUENTOS DE María Luisa de Luján Campos — Norma V. Ferrari ..... BAUDELERIANA — **Gonzalo Rojas** 512
LA RISTRA — **Luisa Futoransky** 513
Esther domina el tiempo — **Graciela Falbo** 514
ESPERANDO INSTRUCCIONES — **Paula Winkler** 515
Página en negro. (Primavera en Madrid). — **Lucía Iglesias Kuntz** 517
ph15 — **ph15** (proyecto fotográfico) 519

VERANO 2004

Verano 2004 - índice de la edición 524
Leopoldo Lugones: el cuerpo doble — **Jorge Monteleone** 526
La indiferente y serena espacialidad del cielo — **Santiago De Luca** 543
Leopoldo Lugones: territorio y Nación — **Federico Bibbó** 548
Lugones y el espiritismo — **Fabián Banga** 553
Volver a Neruda — **Marcelo Pellegrini** 561
Sidra La gallega — **Lucía Iglesias** 564
De "La señora visita a algunos hombres" Lugones — **Mariano Rolando** 566
Sucinto, pero con sentido — **Luisa Futoransky** 568
Peregrinos sin nombre — **Porfirio Mamani Macedo** 569
Gabriela Bettini — **Gabriela Bettini** (artista) 572

OTOÑO 2004

Otoño 2004 - índice de la edición 574
El último vanguardista — **Marcelo Pellegrini** 575
Approach — **Casey Haymes** 580
Prender de Gajo — **Luisa Futoransky** 581
Banlieues Sans Mémoire - Alger La Blanche Noyée Dans Le Béton — **Daikha Dridi** 583
Misr — **Santiago De Luca** 587
Leaving — **Sergio Waisman** 588
Leavingpages.htm — **Sergio Waisman** (extracto de novela) 589

INVIERNO 2004

Invierno 2004 - índice de la edición 592
Procedimientos de ruptura en la narrativa de Pablo Palacio. Las condiciones de ilegibilidad de sus textos en la década del 30. — **Lucía De Leone** 593
Leer las piedras — **Luisa Futoransky** 602
Cantero de marzo — **Luisa Futoransky** 604
El Espejo de la Poesía Sobre Yo Soy Aquel Espejo , de Jorge Castillo Fan — **Óscar Wong** 606

PRIMAVERA 2005

Primavera 2005 - índice de la edición 610
Latin@s' language ideology — **Albert Gineste Llombart** 611
Ferdydurke A.D. 1947 — **Klementyna Czernicka** 623
Mataronakenny y la nueva literatura argentina — **MataronaKenny** (autor colectivo) 634
Mapas — **Ana Lema** 651
A selection of poems — **Lisa Rappoport** 665
EL, MOSQUITO — **Luisa Futoransky** 680

VERANO 2005

Verano 2005 - índice de la edición 683
El discurso conceptual en la ficción de César Aira: Enunciación y función — **Chris Andrews** 684
Slavery And Its Impact On Brazilian Society — **James Denison** 692
Sobre Naugrafio de Gustavo Lespada — **Jorge Monteleone** (reseña) 695
Vuelo subterráneo — **Mario Meléndez** 696

OTOÑO 2005

Otoño 2005 - índice de la edición 719
Imágenes — **Luisa Futoransky** 720
Sor Juana Inés de la Cruz: The Mexican Baroque as Portal — **Gloria B. Clark** 722
The form and function of animal codes in the Popol Vuh — **David L. Nielson** 737
DON SER Y DON NO-SER — **Marcos Winocur** 751
Un poema de Sergio Manganelli — **Sergio Manganelli** 754
Dos poemas de Luisa Futoransky — **Luisa Futoransky** 756

[Texto Crítico [Narrativa [Poesía [Multimedia

ISSN: 1668-1002

everba

Ésta etapa de Everba se dejó de producir en otoño del 2005. Desde 2017 a 2020 everba fue reeditada por un comité editorial integrado por profesores del Programa de Estudios de la Cultura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche y el Modern Language Department of Berkeley City College.
Las 3 nuevas ediciones de la revista, desde 2017, se encuentran en **https://archive.org/details/everba/everba2019**.

Spring 2005 / Tema abierto
19 de Junio

Summer 2005 / Tema abierto
20 de septiembre

Fall 2004 / Tema abierto
7 de enero

Winter 2004 / Tema abierto
20 de marzo

Summer 2004 / Tema de la edición: "Lugones"

Leopoldo Lugones: el cuerpo doble
por Jorge Monteleone

La indiferente y serena espacialidad del cielo
Santiago De Luca

Leopoldo Lugones: territorio y Nación
Por Federico Bibbó

Lugones y el espiritismo
por Fabián Banga

[Texto Crítico [Narrativa [Poesía [Multimedia

ISSN: 1668-1002

e verba

Everba is a website that functions as a magazine and a database of articles about cultural activities and literature related to Latin America. We publish critical articles and creative writing in Spanish, English and Portuguese, which we update four times a year (summer, fall, spring and winter). We do not accept creative writing contributions that we do not specifically ask for. If you would like to submit a review, article or interview related to the topic of the season, please send a half-page abstract with your return email address.

Everba is indexed by the International Bibliography of the MLA (a bibliography of journal articles, books, and dissertations of the Modern Language Association) and included in the LATINDEX Directory of Journals (a bibliographical information system for the serial scientific publications of Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal)

Everba es un espacio múltiple para la cultura. Nuestra idea es publicar textos críticos y de creación tanto en español, como en inglés y portugués, renovando los artículos cuatro veces al año, (verano, otoño, invierno y primavera). Everba, en estos momentos no está aceptando contribuciones de textos creativos, (poesía, cuentos, ...) que no hayamos específicamente pedido. Si desea contribuir con un texto crítico, entrevista o reseña relacionada con el tema de la temporada, envíe una sinopsis de media página a nuestros editores con su e-mail personal.

Everba agrupa e imprime la colección de textos críticos una vez por cada año académico. El número de impresiones es mínima con el único fin de ser archivadas en algunas bibliotecas locales. Por otro lado, la impresión puede ser obtenida en formato Adobe PDF. Ésta puede ser impresa con toda libertad y archivada en bibliotecas personales o públicas con la única condición de que se preserve el formato original completo. Si tiene alguna pregunta, no dude en consultarnos.

Everba es indexada en el International Bibliography del MLA (una base de datos con bibliografías de artículos, libros y tesis del Modern Language Association) e incluida en el directorio de revistas académicas del LATINDEX (una base de datos de información de publicaciones científicas de Latinoamérica, el Caribe, España y Portugal.)

---

comité editorial

- Fabián Banga (Vista College, Berkeley CA - USA) editor-in-chef
- Santiago De Luca (Universidad del Litorial - Argentina)
- Gustavo Lespada (Universidad de Buenos Aires - Argentina)
- Samuel Monder (University of California at Berkeley - USA)
- Jorge Monteleone (CONICET - Argentina)
- Marcelo Pellegrini (University of California at Berkeley - USA)

Para contactar al comité editorial:

en Argentina:

Santiago De Luca
Fundación la Metáfora del Arte
Castelli 835
(3000) Santa Fe
Argentina
Tel. 400-0429 / 455-4918

Gustavo Lespada
Franklin 954
6° C - 2do. cuerpo
(1405) Capital Federal
Argentina
Tel. 4584-5698

en USA:

Fabián Banga
Vista College
2020 Milvia St.
Berkeley, California 94704
USA
Tel. (510) 981-2874

por e-mail: info

Fabián Banga : Director del departamento de Artes y Humanidades de la Universidad Vista College, en Berkeley, California, y profesor titular de lengua y literatura castellana en el mismo departamento. PhD en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de California at Berkeley (2004), es también asesor de varios grupos académicos en el uso de tecnologías relacionadas con el internet. Es miembro del comité directivo del Foreign Language Association of Northern California. Ha publicado más de 60 artículos de crítica cultural y literaria en distintos diarios y revistas de crítica tanto de Argentina como de los Estados Unidos. Su primer libro se titula *Imágenes Fragmentadas* (Ediciones UNL, 2004, Santa Fe) y encara el tema de los imaginarios culturales en la Argentina.
[**email**]

Santiago De Luca : Profesor de Letras (Universidad Nacional del Litoral), Doctor en filología hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y Presidente de la Fundación La Metáfora del Arte, en Santa Fe, Argentina. Ha publicado los siguientes libros: *Poema del Imán* (Ediciones UNL, 2003, Santa Fe), *El trayecto de la bala* (Ediciones La Cortada, 2002, Santa Fe), *La Hoja Olvidada* (Editorial Doce Calles, Aranjuez, España, 1999) y *Ensalada Universal* (Centro editor UNL, 1995, Santa Fe).
[**email**]

Gustavo Lespada : Licenciado en Letras (UBA), docente e investigador de la Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires. Ha dictado

extranjeras. Obtuvo el premio "Juan Rulfo" (categoría Ensayo literario) en el concurso de Radio France Internationale, Colección Archivos - Unesco, realizado en París, diciembre de 2003. La Academia Nacional de Letras del Uruguay lo ha distinguido con el segundo premio (el primero fue declarado desierto) en el Concurso "A 50 años de Nadie encendía las lámparas de Felisberto Hernández" (Ensayo), efectuado en Montevideo, diciembre de 1997. Ha publicado diversos artículos y estudios en ediciones colectivas y revistas especializadas de Uruguay, Argentina, México y EEUU, además de los siguientes libros: Esa promiscua escritura (Córdoba, Editorial Alción, 2002), Hilo de Ariadna (Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1999) y es co-editor de Suspender toda certeza (antología crítica de Noé Jitrik, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997).
[**email**]

Samuel Monder : Doctor en filosofia, Universidad de Buenos Aires, 1990. PhD en lenguas y literaturas hispanas, Universidad de California, Berkeley (2004). Posicion actual: Chancellor's dissertation-year fellow (2003-2004), Universidad de California, Berkeley. Libro en preparacion: *La ficcion teorica. Filosofia y literatura en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernandez*.
[**email**]

Jorge Monteleone : Docente y especialista en teoría literaria sobre el imaginario poético, en poesía hispanoamericana del siglo XX y en rock argentino, Jorge Monteleone es fundador y co-director de la revista de poesía y poética *Abyssinia*. Buenos Aires, EUDEBA, órgano del Aula de Poesía de Buenos Aires, con sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; director de la revista académica anual *Reseñas Bibliográficas* (1, 2, 3, 4, 5/6, 7/8) del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; coordinador de la Comisión de Publicaciones del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA); e investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre otros trabajos se encuentran *El relato de viaje* (Buenos Aires, El Ateneo, 1998) y la traducción de *Eva Perón*, de Copi (versión estrenada en Santiago de Chile por Alfredo Castro en el 2001).
[**email**]

Marcelo Pellegrini : Poeta, ensayista y traductor. Ph.D. en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de California, Berkeley (2004). Como poeta ha publicado POEMAS (1996), EL ÁRBOL DONDE ENVEJECE LA MUERTE (1997) Y OCASIÓN DE LA CENIZA (2003). En 1995 fue co-autor, junto a Marcelo Coddou, de la edición crítica de LA MISERIA DEL HOMBRE (1948), primer conjunto poético de Gonzalo Rojas. Es colaborador frecuente en revistas literarias de Chile, Perú, Panamá, España y Estados Unidos. Actualmente trabaja en un libro sobre la imagen de la muerte en las obras de Gabriela Mistral, José Gorostiza y Gonzalo Rojas.
[**email**]

Verano 2002

Fuente: everba.org/summer02/index.html | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

Este primer número de everba reúne todos los artículos publicados en su primer website desde septiembre del 2001 hasta julio del 2002.

Editorial

Everba se propone ser un espacio múltiple para la cultura. Comenzó en Berkeley, California en septiembre del 2001, con la idea de diseñar un sitio en la red que funcionara como revista y como archivo de actividades culturales que ponga en relación los quehaceres de las Américas. Nuestra idea es publicar periódicamente textos críticos y de creación tanto en español, como en ingles y portugués. Tendremos secciones fijas que se irán renovando cada cierto tiempo; invitamos a los interesados a remitirnos sus trabajos y proyectos. Además, ofrecemos un sección multimediática con videos y audio referido a nuestro tema. Los invitamos a explorar nuestro sitio y no duden en mandarnos sus opiniones y sugerencias.

Los editores

Texto Crítico

Borges Apócrifo
por Pablo Baler

ROCK Y POESÍA: LA NOCHE DE MARSELLA
por Jorge Monteleone

FIGURAS DE LA PASION ROCKERA, Ensayo sobre rock argentino
por Jorge Monteleone

Serie de Rock Latino
por Diego Siegelwachs

> Los Fabulosos Cadillacs (LFC)
>
> Andrés Calamaro: Su nueva Carrera Solista (1998-2001)
>
> Manu Chao lanza " Próxima estación... ESPERANZA" (2001).
> ¿Crítica social con euforia musical y garantizado éxito comercial?

Leído y anotado: letras chilenas e hispanoamericanas / imágenes-encuentros
por Pedro Lastra. Santiago de Chile: Ediciones Lom, 2000.

Montejo: Partitura de una contramúsica incesante
por Miguel Gomes, The University of Connecticut-Storrs

The Books and the Night: a film by Tristán Bauer
por Samuel Monder

Network of networks, análisis de la metáfora de lo global y lo local en el internet
por Fabián Banga

Dossiers

Publicamos dos textos leído en el congreso "Culture and the Transition to Democracy in Chile", celebrado en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Berkeley, el día 20 de octubre del 2000.

como Soledad Bianchi, Carmen Berenguer, Raquel Olea y Jaime Concha, más una serie de académicos que se han dedicado a temas relacionados con Chile y su transición política a la democracia después del periodo dictatorial.

Andrea Jeftanovic y Marcelo Pellegrini participaron en ese encuentro leyendo unas páginas testimoniales en las que relatan —con el paso de la adolescencia a la adultez como fondo— su encuentro con el mundo de la cultura y la política, además de presentar ciertas imágenes primordiales que, en muchos sentidos, marcaron su primera aproximación a la literatura.

De Memoria, por Marcelo Pellegrini

El Rol de la Cultura en Chile de la Transición: "Chile = Pinochet" y otras sinopsis de los años 90, por Andrea Jeftanovic

---

Narrativa Latinoamericana

Miguel Gomes

Anuncios clasificados (o un solo cuento, aunque no lo parezca)

(Folletín Lascivo con Catalanes)

More about Miguel Gomes

Edmundo Paz-Soldán

La Visita

Samantha Miller

El Profesor de gimnasia

Luisa Futoransky

No hay más localidades

Poesía Latinoamericana

Cristian Gómez

Homenaje y redención de Pancho Véjar

Patricia Saldarriaga

Poemas inéditos

Luis Correa-Díaz
(Santiago, Chile, 1961)

Luisa Futoransky

Heka
Cartulina de Ljubljana

Ismael Gavilán
(Valparaíso, Chile, 1973)

(Lima, Perú, 1954)

David Preiss
SITIOS (poemas 1989-1999)

Multimedia

Videos

Carmen Berenguer (October 1, 1999 / Department of Spanish and Portuguese, U.C. Berkeley)0
Video in RealPlayer / 1,051b (from Lucero)

Monica Sifrim (October 8, 1999 / Department of Spanish and Portuguese, U.C. Berkeley)
Video in RealPlayer / 760 kb (from Lucero)

Ricardo Piglia y Sergio Waisman "Ricardo Piglia in and on translation" (nuevo) (April 13, 2001 / Department of Spanish and Portuguese, U.C. Berkeley)

These files can be played using RealPlayer software, available for free download from the RealNetworks web site: free RealPlayer Basic look to the right of the page for the link to the FREE RealPlayer Basic.

RealPlayer Basic Frequently Asked Questions

Images

"Los Sueños Muerden", María Spinelli

Fuente: everba.org/summer02/borges_apocrifo.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

Borges Apócrifo,
por Pablo Baler

Jorge Luis Borges se ha mostrado más orgulloso de sus lecturas que de sus creaciones. No es aventura ociosa, entonces, descubrir los autores que resurgen en sus textos. Sin duda, cuando Borges escribió: "todos los hombres que repiten una linea de Shakespeare, son William Shakespeare", ya había leido La vida de Buda por Asvaghosha, una obra del año 420 originalmente en sánscrito, donde Buda Gautama dice: "El verso pronunciado por el maestro renace en el estudiante que lo repite".

En El Aleph, Borges acepta "que hay (o que hubo) otro Aleph": los espejos totales que aparecen en el manuscrito del Capitán Burton, en Las Mil y Una Noches o en el Satyricon de Capella. El escritor guatemalteco Augusto Monterroso descubrió en La Araucana de Alonso de Ercilla, publicada en 1569, una fuente inadvertida de El Aleph. En el canto XXVII, el anciano mago Fitón presenta ante el poeta, una esfera milagrosa que contiene simultáneamente cuanto ocurre en las más diferentes y opuestas regiones del mundo:

> *Era en grandeza tal que no podrían*
> *veinte abrazar el círculo luciente*
> *donde todas las cosas parecían*
> *en su forma distinta y claramente:*
> *los campos y ciudades se veían,*
> *el tráfago y bullicio de la gente,*
> *las aves, animales, lagartijas,*
> *hasta las más menudas sabandijas,*

En el cuento Tlön, Uqbar; Orbis Tertius, Borges relata que en el país (o universo) de Tlön, "no existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor que es intemporal y es anónimo". Y es en éste cuento, justamente, donde se revela uno de los linajes más flagrantes del imaginario de Borges: Jonathan Swift. Con Swift comparte Borges no sólo el gusto obsesivo por la geometría o los números, sino también esa sutil oscilación entre el ensayo y la narración, y sobre todo el malabar filosófico que exige la creación demiurgica de otras realidades como las que encuentra Gulliver en sus viajes por Brobdingnag, Balnibarbi o Glubbdubdrib.

Para muchos, la original humanidad de Borges se cifra en el apotegma: "Estoy más orgulloso de lo que he leído que de lo que he escrito". Sin embargo, Lemuel Gulliver en 1715, utilizó una figura singularmente parecida al despedirse del reino equino de los Houyhnhms:

> *Confieso libremente que el poco conocimiento que yo pueda tener de algún valor; fue adquirido por las lecciones que recibí de mi maestro, y de oir sus discursos y los de sus amigos; los cuales debería estar más orgulloso de oir que de dictar.*

Si pudiéramos encontrar filiaciones inesperadas como éstas en cada giro o invención de Borges; si toda la obra de Borges estuviera hecha de otras voces; si se presentara, palabra por palabra, como el trabajo de un infatigable Pierre Menard; podríamos finalmente afirmar que ese tal Borges, nacido en 1899 en Buenos Aires, es un creador apócrifo urdido entre todos nosotros. Tal proyecto es un mero ejercicio de la fantasía; pero si en algún mundo pudiera concretarse, lejos de constituir un descredito; sería para Borges la más rigurosa de las distinciones.

Pablo Baler nació en Buenos Aires en 1967. En 1989 obtuvo su doble licenciatura en Filosofía General y Licenciatura Hispanoamericana en la Universidad Hebrea de Jerusalén y luego su "Master" en Teoría Literaria por la Universidad de Stanford, California.
Desde 1984 hasta el presente, participo en diferentes grupos y talleres literarios en Argentina, Portugal, Israel y los Estados Unidos con escritores de la talla de Enrique Medina, Juan José Sebreli y Augusto Monterroso.
En 1994 fue invitado como bitacorista a una expedición científica al Tíbet. Y en ese mismo año realizó un viaje de investigación por el norte de China. Desde su regreso a la Argentina, en 1994, Pablo Baler produjo y dirigió Radio Wov, el único programa en ingles que trasmitió una FM porteña; fue el corresponsal argentino para la revista Color de Benetton; colaborador del suplemento cultural del diario Clarín, y crítico de arte del diario Buenos Aires Herald.

del Circulo Cultural Faroni, Madrid, y luego publicado en la antología "Quince Líneas" (Tusquets). En 1998, el jurado integrado por Marta Mercader, Vicente Batista y Marcelo Zamboni le otorgo el segundo Premio Fondo Nacional de las Artes por su novela "Circa", publicada por Galerna.

Fuente: everba.org/summer02/noche_jorge.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

ROCK Y POESÍA: LA NOCHE DE MARSELLA

por Jorge Monteleone

Caminata

Un sábado por la noche, el 29 de setiembre de 1928, en Marsella, Walter Benjamin, tras largos titubeos, toma haschich. Se tiende en su cama, lee y fuma, es decir, sitúa su cuerpo en el vaivén acostumbrado de la intimidad. De pronto, lo más familiar, lo que ve siempre por la ventana se vuelve extraño y parece adquirir la brutalidad enérgica y eficaz de un homicidio que se mira sin querer: la calle, dice Benjamin, "la calle que he visto tantas veces es como un corte hecho con un cuchillo". Ya no puede leer ni escribir: el universo de sentido le es, de golpe, inaccesible, a tal punto que el acotado espacio de su conciencia acorralada lo arroja, literalmente, a la calle. Benjamin sale a la noche de Marsella. Recorre al azar calles y bares. Cree a un tiempo que la ciudad no es lo bastante grande a su paso o que la mesa que ocupa es enorme, dilatada. Ya no se siente solo cuando advierte que todas las caras que ve son conocidas, familiares, pero luego nota en ellos nítidos rasgos de animalidad. Come paté de Lyon que, cómicamente, se transforma en pastel de león. Bebe cassis. Ahora vuelve a leer, pero sólo los nombres inscriptos en el urinario y los nombres de los botes amarrados en las dársenas.

En la taberna del puerto lo acosan una presión en el estómago, un zumbido y un súbito bienestar. Al alba, recordará la embriaguez con la figura de una flor calidoscópica: las intermitencias del cuerpo, como prismas móviles, compusieron una forma nocturna que nunca alcanzó la experiencia del día. LLega a una sala de baile, a la que llama "centro del libertinaje" con el agrado y el tono menor del que dice "el centro del hogar". Escucha una música de jazz que suena fuerte y que se apaga. Benjamin escribe: "He olvidado con qué motivación me permití marcar su ritmo con el pie. Eso va en contra de mi educación, y no ocurrió sin forcejeos interiores. Hubo momentos en los que la intensidad de las impresiones acústicas eliminaba todas las demás. Sobre todo, en el pequeño bar todo desapareció de pronto en un ruido, no de calles, sino de voces. Y en ese ruido de voces, lo más peculiar era que todas sonaban a dialecto. Se habían parado en el grado dialectal"

El lenguaje de lo exterior

Benjamin, acaso inspirado por los paraísos artificiales, obtuvo del haschich una experiencia suplementaria y diversa: sintió un shock por el cual la conciencia cedió a los estímulos. El recuerdo de su noche, que trata de describir, no puede recuperarse ni transmutarse, ya que su forma, perfecta, fue instantánea. Cuando el mundo acostumbrado se abre como un tajo, no puede leer ni escribir y su conciencia lingüística vacila, para ser ganada por el lenguaje algo oscuro del mundo exterior: palabras de la calle, objetos que no guardan su proporción, comidas que cambian el nombre en el curso de un bocado. En la noche de Marsella su cuerpo itinerante llama y percute, responde al ritmo de los pasos en las calles, calles cuyo ruido las transforma en voces, voces que no se entienden del todo y se perciben en su misma materia sonora, autónomas y libres de un sentido preciso. Este ritmo nuevo para su conciencia desamparada le causa extrañeza y, en contra de su educación -su educación de claustro, de biblioteca, de mesa de luz-, debe seguir con los pies el ritmo de la música que escucha. Podemos imaginar que Benjamin percibió el ritmo de una energía corporal que lo desconcertó en un vaivén imprevisible: un vaivén de altamar en la quietud de la ciudad nocturna, un vaivén que lo arrojó por la borda de su intimidad hacia lo que él mismo llamó "el despilfarro de la propia existencia que conoce el amor". Quizá entrevió allí una experiencia estética que, sin duda, la literatura no agota. No sabía, no podía saber, que esa experiencia nueva encarnaría de un modo especial en el rock.

Música rozada

El rock es una forma artística que pone el ritmo y las cargas de energía corporal en el centro de una significación nueva. Aquello que Barthes llamó significancia: el sentido en cuanto es producido sensualmente. En el poema, ese elemento de ruptura está dado por los efectos musicales del lenguaje, las repeticiones, los juegos rítmicos, el sin-sentido, la alteración de la sintaxis, los neologismos, etc. Corresponde a los arcaísmos del cuerpo previos a la adquisición del lenguaje establecido, que pueden percibirse en la infancia más temprana y que podemos asimilar siempre a ritmos vocales o de movimiento. El lenguaje poético conserva, estiliza y explora hasta la saciedad esos efectos, al situarse entre esos arcaísmos pulsionales y el lenguaje comunitario. En la música o la danza esos arcaísmos son dominantes, pero no dejan de conformar un tipo de lenguaje vinculado con lo no dicho y corresponden al espacio imaginario del goce, del afecto, de la satisfacción. En el canto, el punto de contacto donde una lengua se halla con una voz manifiesta la presencia de un cuerpo. El sitio áspero o deleitoso de una

menos en la técnica o en el rigor mismo del ejecutante, que en la imagen del cuerpo al ejecutar y la inflexión física que se da en el estilo.

El rock lleva al extremo estos rasgos: con respecto al resto de las formas artísticas hay una evidente diferencia de grado. Combinada con la música y el canto, en la letra de rock, el ritmo no está representado por el acento o la rima del poema, sino por el golpe (beat) y su expansión periódica en las bases rítmicas. El golpe alcanza su repercusión y reverberación máxima en el cuerpo, donde estalla. El cuerpo se abre como una luz dispersa en múltiples puntos luminosos o padece una implosión de energía negativa -es lo que va de la expansión psicodélica de los sesenta a la opresiva música dark de los ochenta-. Pero allí donde el poema se escande, allí donde la palabra ritma, la letra de rock finaliza en un cuerpo que le da su acento silábico: no hay rock sin ese acento corporal. Aunque la letra de rock no es literatura, su efecto es, sin embargo, poético. El rocker alcanza, de algún modo, la utopía surrealista: habitar una imagen.

La guitarra quemada

El término rock, que se traduce por "agitar" u "oscilar", es el índice de una significancia vibrante: su manifestación originaria se da en la guitarra eléctrica y en la amplificación sonora. La capacidad de sostener una nota y distorsionarla, de rasgar su textura en el acople hasta el límite insoportable del zumbido, de frasear en el equilibrio precario de una melodía que roza largamente su conclusión, de repetir un tema o acelerarlo o retardarlo, de alterar la armonía y tensarla y volverla discontinua, no nos habla tanto de la guitarra como del canto de un cuerpo eléctrico. La pronunciación de una lengua energética en la morada luminosa que habita un cuerpo constelado. El ejemplo más eficaz de esta fricción entre cuerpo e instrumento lo da Jimi Hendrix, que llegaba a tocar con la guitarra detrás del cuello o ejecutarla con los dientes: representaba un cuerpo que busca una fusión salvaje y erótica con el instrumento para hallar su organicidad eléctrica. Hay, al menos, tres momentos emblemáticos de Hendrix, que los rockers no pueden olvidar. Uno, la ejecución del himno norteamericano en la guitarra de Hendrix, que se distorsiona progresivamente hasta sonar como disparos, como bombardeos, como napalm en la foresta que crepita. Allí se mostraba el envés monstruoso de lo patriótico: era Vietnam. En ese acto, el cuerpo rocker se presenta como centro de lucha con el poder y la institución, expuesto en lo físico cuando altera en su ejecución la versión dominante. Los otros dos momentos de Hendrix corren paralelos: Hendrix quema su guitarra al final del conciertgo que es, también, el final de un amoroso vértigo solipsista con el sonido, una pequeña muerte eléctrica que acaba en fuego; o bien Hendrix, excedido de sí en las giras, el alcohol y las drogas, muere al llegar al hospital de Kesington, hacia 1970, asfixiado por su propio vómito. En la guitarra ardiendo o en el cuerpo ahogado en su excrecencia, se cifra el momento más extremo de un organismo desgarrado en su pérdida, como si la energía material se consumiera a sí misma en llamarada: revela dramáticamente que la energía rocker produce, pero también gasta. Aquello que sostiene esa llama viva, decía Pete Towsend, son cuerpos, cuerpos y cuerpos.

Todo oyente ejecuta

En el rock, el uso de la voz es la puesta en juego del cuerpo material en las variaciones de un canto. Un canto que elude la expresividad modulada y la técnica, en favor de una dicción llevada al extremo. Del susurro a la histeria, de la respiración al grito, del relato a la interjección, el sentido aparece extrañado con el efecto que en Benjamin evocaba el "dialecto" marsellés: no se habla bien. Las palabras de la cultura letrada son reemplazadas por voces callejeras, o por el ruido de la calle como voz encarnada, o se someten al imperativo de un jerga marginal. Pero además la letra de rock no se entiende bien: en la poesía rocker no importa sólo aquello que se dice sino, acaso sobre todo, cómo es pronunciado y cómo se oculta y desoculta en la masa sonora. Pero a la vez la escucha nunca es neutra: necesita de la amplificación o de los auriculares, es decir, situar la propia energía corporal en la encrucijada del ritmo, realizándolo. Barthes, que escuchaba a Schumann como si se tratara de un rocker, escribió: "En el plano de los golpes todo oyente ejecuta lo que oye. Así pues existe un lugar del texto musical en el que se anula toda distinción entre el compositor, el intérprete y el oyente". Precisamente desde el golpe, el cuerpo de la escucha rocker ejecuta: en el rapto rítmico de los pies; en el golpe del bajo en el estómago; en el baile y la gesticulación; en el canto, que se grita; en la mímica de los movimientos del ejecutante. En el pogo, ese baile inventado por los punks, que consiste en saltar rítmicamente y ocupar el espacio del otro por efecto de la propia agitación, en una cadena de breves y continuas avalanchas que se repiten una y otra vez cuando los cuerpos se entrechocan: las bandas donde reverbera, multiplicado, el golpe de la banda.

Combinatoria

Ritmo, cuerpo y lengua. En la combinación de estos elementos en el tiempo sería posible describir una historia del rock, desde las articulaciones políticas, la indumentaria, la letra o el sonido. La erótica del cuerpo rocker o su transgresión de fenómenos disciplinarios; la moda (quizá en su manifestación más radical y distinta: el dandysmo, vocablo que remite a un ritmo al aparecer en Inglaterra, el vaivén o

gesto, como manifestaciones variables en el tiempo, acaso como un ritmo de identidades que cambian y se enfrentan; la letra como ideología o consigna, habladuría o sinrazón; el punteo, el estridor crudo, la textura: alear de aguas, mero percutir terrestre, luna sola del sonido.

Jorge Monteleone: Docente y especialista en teoría literaria sobre el imaginario poético, en poesía hispanoamericana del siglo XX y en rock argentino, Jorge Monteleone es fundador y co-director de la revista de poesía y poética Abyssinia. Buenos Aires, EUDEBA, órgano del Aula de Poesía de Buenos Aires, con sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; director de la revista académica anual Reseñas Bibliográficas (1, 2, 3, 4, 5/6) del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; coordinador de la Comisión de Publicaciones del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA); e investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Fuente: everba.org/summer02/figuras_jorge.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

FIGURAS DE LA PASION ROCKERA
Ensayo sobre rock argentino
por Jorge Monteleone

1. Éxtasis significa salir de sí: cuerpo arrebatado en un ritmo que lo sitúa en otra parte, un estado alterno, una zona irreal en el seno mismo del mundo. Tránsito, transporte, trance: ir *más allá*. El poema siempre aspira a entrar en ese otro espacio luego de vestir extrañamente la palabra cotidiana. Para ello cuenta con el ritmo. Hallar en el lenguaje, aunque muda, una música -el acento, la rima las repeticiones, los neologismos, el sin-sentido, la alteración del orden sintáctico. El ritmo arrastra las palabras a ese lugar donde la vida está a la intemperie. Su fuente está en el cuerpo mismo, en aquellos movimientos arcaicos del sujeto, aquellos juegos vocales que aparecen antes de la adquisición del lenguaje. Como una memoria de ese ritmo profundo, el poema abre en la lengua la herida de lo otro olvidado. Los poetas siempre buscaron el éxtasis. "Pensar la expresión poética como forma del éxtasis -escribía Perlongher- supone extender el impulso inductor del trance como una fuerza extática".

El rock vuelve a poner en escena esta forma, de algún modo la *encarna*. En cierto sentido, realiza la utopía surrealista que su escritura sólo postuló: *vivir una imagen.* Es decir, el rock produce un tipo de subjetividad que la literatura no agota: la prolonga y modifica. De allí que leer la letra de rock como un poema minusválido es una simplificación. Todo el cuerpo, como figura imaginaria, está comprometido en su realización extática. Allí donde la palabra ritma, el rock finaliza en un cuerpo que le da su acento silábico. Aun las muertes de los rockers, excedidos de sí en el circuito incandescente de la vida -las muertes de Brian Jones, de Janis Joplin, de Jim Morrison, de Jimi Hendrix, de Kurt Cobain, de Tanguito, de Luca Prodan, de Federico Moura- revelan dramáticamente que la energía rocker produce, pero también gasta en una experiencia límite de su poeticidad ardida. Ritmo, canto, baile, gesticulación, imagen, indumentaria, todo concurre a crear la figura rocker, como una especie de figura metafórica errante en el mundo.

El rock es una forma artística que pone el ritmo y las cargas de energía corporal en la creación de un sentido que se produce sensualmente. El cuerpo ardiente que se consume a sí mismo en la anomalía del exceso y el gasto es una típica figura de la *pasión* rocker. Esa figura se halla desde el comienzo, metaforizada y desplazada en numerosas encarnaciones y que puede resumirse en este poema de Antonin Artaud: "¿Quién soy?/ ¿De dónde vengo? / Soy Antonin Artaud/ y apenas yo lo diga/ como sé decirlo/ inmediatamente/ verán mi cuerpo actual/ estallar/ y recogerse/ bajo diez mil aspectos notorios/ un cuerpo nuevo/ en el que ustedes no podrán/ nunca jamás/ olvidarme". Esa es la lógica del cuerpo rocker, la lógica de un cuerpo constelado que estalla al decir Yo, allí donde la voz es la inscripción agónica de un organismo que se consume en sus ritmos ígneos. Aquello que sostiene esa llama viva -decía Pete Towsend- son cuerpos y cuerpos y cuerpos.

2. Del tango-canción de Gardel a las menesterosas letras de Tanguito se dibuja una parábola mitológica antes que musical: el rock como diminutivo de la música urbana, un tango chiquito. Pero también el momento en que se desmorona. Que Tanguito muera arrollado por un tren a los veintisiete años es un devenir dramático de lo real que también alienta una imagen: el rock nace en la Argentina porque un tanguito se muere en las vías de un ferrocarril suburbano. Tanguito era el seudónimo de José Alberto Iglesias y su figura, más que ninguna otra, representa un mito de origen del rock argentino. Lo que materialmente nos ha dejado es escaso: apenas grabó entre 1969 y 1970 una serie de canciones, casi todas inacabadas y no destinadas a su difusión. Luego de su muerte, se editaron ocho en el disco Tango, de 1973. De hecho, en vida de Tanguito sólo se editó un tema, "Natural", recopilado en el disco colectivo Pidamos peras a Mandioca, de 1970. La memoria que se tiene de él es precaria o, mejor dicho, sus actos mismos fueron precarios para una memoria distraída, en el linde mismo de la inutilidad y de lo improductivo. Se lo recuerda cantando en Plaza Francia, o disfrazado, o improvisando durante horas variaciones en español de canciones inglesas, o pidiendo dinero prestado, o dándose un pico de methedrin, o en el Servicio 30 bis del Borda donde los drogadictos eran tratados con electroshocks, o quizás en una foto de "La Razón", con cierta cara de delincuente-a-priori, ilustrando esta noticia:

alias Tango Bis, con evidentes muestras de haber hecho uso de drogas. El estado de alucinación que presentaban hizo que no pudieran negarlo y confesaron a los policías que acababan de salir de la casa de la Pavlovsky, situada en Laprida 1883, en la cual se había llevado a cabo una fiesta en la que consumaron toda clase de aberraciones".

Pero de un hecho trivial surge una escena primaria del rock argentino. En esos días del sesenta los rockers solían reunirse en un bar-pizzería, "La Perla del Once". El pasillo del baño de La Perla era la sala de ensayo de Tanguito. "Iba ahí porque había acústica -cuenta un testigo- Si querías acústica te ibas al pasillo del baño de la Perla, donde podías probar la voz de otra manera". Las voz de Tanguito se magnifica allí en el margen, se amplifica y se transforma y compone, junto a Litto Nebbia, el primer tema emblemático del rock argentino: "La balsa". Allí esa voz pobrísima que busca su eco funda otro espacio: una topología de la marginalidad. El ritmo de una lengua que se pronuncia en el baño de un bar, con el valor lateral de los grafitti en la pared del mingitorio. Puteada, imprecación, obscenidad, desánimo. Y algo más, central y definitivo: el rock, que hasta entonces sólo se difundía en inglés y se imitaba en inglés, comienza a ser cantado en castellano. Tanguito fue uno de sus primeros traductores. Por esto Tanguito encarnaba la nueva aventura estética y era percibido como un artista del futuro, un personaje casi sin música, una voz que en el pasillo del baño buscaba un eco inaudito. Lo increíble es que, serenamente, él mismo lo sabía. Uno de sus seudónimos favoritos era Ramsés, como el fundador de una dinastía -de hecho, como Ramsés firmó "La Balsa"- Y en Plaza Francia, un periodista de la revista Panorama que cazaba hippies en el sesenta y nueve, le preguntó "¿dónde vivís?" y Tanguito -o Ramsés- le respondió, con certera lógica: "Vivo en el año 2000". Entretanto, ahora en el 98, podemos escuchar ese único tema que editó en 1970, "Natural". Esa canción es un rasguido de guitarra, una voz enronquecida, que tararea hasta hallar su melodía y se vuelve apenas la excusa de un sentido mínimo, anodino, en el cual se reencuentra como mera inflexión oral, como sonido puro, es decir, casi como una naturaleza. "Me gusta verte llorar,/ me gusta verte reír/ natural/ natural// Me gusta verte en las mañanas/ ponerte de colores/ natural/ natural". La voz natural de Tanguito, en una inocencia de la precariedad emotiva, la voz que se quiebra mortal, cargada de horas y transforma la aventura de un día en un tiempo sin tiempo.

Luca Prodan, otra figura mítica del rock argentino, invirtió en los ochenta el gesto inicial de Tanguito, ahora desnaturalizando el idioma. Luca era un italiano educado en Londres. Llegó al país con la esperanza de rehuir la heroína, que sustituyó con demasiados tragos de ginebra. Murió de un paro cardiorrespiratorio en el '87, pero todavía se lee en los muros la frase Luca not dead. Luca integró el grupo Sumo, donde volvió a cantar rock en inglés o, sobre todo, en una especie de foráneo idiolecto porteño. Se cargaba las palabras como talismanes que lo fascinaban, sin importar su origen y su significado, y así como a Gombrowicz lo deleitaba la palabra Bacacay, que es una calle de Flores, a Luca lo perdían por su opacidad semántica marcas comerciales como Nesquik o Wellapon o sitios como Chivilcoy o Morón. Luca usaba el argentino como un objeto exterior, como un *objet trouvé* o imitaba, como podía, formas reas de hablar. De ese modo llevó al rock hacia un extremo imposible de alcanzar por ningún otro, en sus meandros de patetismo, furia o risa: hablar como un tipo del suburbio con acento extranjero creando un tono que exasperaba la dicción argentinizada con una irisación remota. Eso delvolvía al rock en castellano su primitivo efecto de extrañamiento dialectal.

De Tanguito a Luca se dibuja el espacio del mito fundado, otra vez, por la voz. Como lo hizo Gardel con "Mi noche triste" en el diecisiete. Allí también la voz abría otro espacio, una reserva de sentido que habría de multiplicarse y allí también acecha la muerte abrupta como condición previa de lo intemporal. El Abasto, espacio gardeliano por excelencia, no casualmente reaparece en ese tema de Sumo que canta Luca Prodan, en el cual el barrio porteño es imaginado otra vez con el desencanto del pequeño fracaso y la débil alegría de la felicidad que pasa. "Mañana en el Abasto". El Abasto casi irreal, entre un pobre sol desnudo y la espesa sombra subterránea. Como por un azar, el barrio de Gardel ocurre en la voz de Luca, casi monótona y traspasada de extranjería: y allí se nos vuelve, paradójicamente, más propia y, como la callecita de Carriego, solamente nuestra en esa íntima voz ajena.

3. No es casual que en 1973, Luis Alberto Spinetta haya llamado *Artaud* a uno de los discos más extraordinarios del rock argentino, estimulado por las lecturas de *Heliogábalo o el anarquista coronado* o del *Van Gogh* de Antonin Artaud. En Heliogábalo se esboza la imagen de un cuerpo anárquico que lucha, en el centro de su energía material, por la posesión espiritual de un Dios que lo devora. Se trata de la discordia con la idea misma del hombre a imagen y semejanza de la divinidad. En ese esquema, lo humano participa de lo divino tanto por el espíritu que anima su cuerpo, como por su facultad de nombrar. La aceptación del orden divino se vuelve herejía: aquello que reduce el cuerpo a una esclavitud, aquello que

la propia energía corporal debe luchar contra sí (contra aquello que es el cuerpo y a la vez lo posee) para asumir el lugar de Dios. Cuerpo-Dios que sólo obtiene su corona en la guerra de contrarios, en el ritmo cruel de la anarquía, difiriendo toda conciliación. El idiota es esta figura del sí mismo devorado por la luz eterna. En el tema "A Starosta el idiota" se representa el lento martirio de un cuerpo que se aliena en la luminosidad del mar divino. Mar de bocas que se tragan el cuerpo febril del que espera. Como a Van Gogh, lo eterno sumerge al cuerpo en una última oleada de luz tenebrosa y lo aniquila. El mundo que para el idiota lentamente se disgrega aparece en el tema como un llanto lejano, con una vieja canción de Los Beatles que se apaga, con las notas graves de un piano.

4. Otra de las figuras de la pasión rocker es la del cuerpo amoroso y deseante. Una de sus encarnaciones es la del grupo Virus. El comienzo de Virus y su final con la muerte de Federico Moura víctima del SIDA , en 1988, dibuja una parábola donde otra vez el cuerpo constelado del rocker es el teatro mismo de una agonía cuya raíz es erótica. "De todo nos salvará este amor/ hasta del mal que haya en el placer" cantaba Moura en el disco final. El término Virus había sido pensado como metáfora del deseo amoroso que todo lo invade y finaliza como espejismo, como irisación, como sublimación en la música mientras el cuerpo real de su principal figura era asaltado por el dolor y el moroso tormento. Virus representó una tendencia del rock argentino hacia el fin de la dictadura, que a la monotonía brutalidad de la represión oponía las ceremonias de la diversión como conjuro. Baile y movimiento. Y, sobre todo, contacto: frente a la atomización social y la lejanía, un sexo pánico y un erotismo libre podría restaurar las uniones que separaba el miedo. Uno de sus letristas habituales, el artista Roberto Jacoby, escribió: "Desde el principio Virus fue una invitación al contagio, a la proliferación. (...). Virus bailable, cómico, intelectual, erótico". Sus letras comenzaron explorando el instante fugaz del ardor amoroso, la pronta entrega, la encrucijada de los cuerpos. Lentamente se volvió abstracto, como si el deseo se transformara en un juego de espejismos, de imágenes que sutilizan la incandescencia del deseo como brillos de superficie que la música irrealiza. El deseo no puede nombrarse sino en la aleatoriedad del ritmo y de la mirada fugaz, la mirada speed que lo vuelve onírico: "Vuelve el deseo y la ansiedad/ de este cuerpo,/ mi boca quiere pronunciar/ el silencio.// Remolino, mezcla/ los besos y la ausencia,/ imágenes paganas/ se desnudan en sueños".

5. En ese punto se conformaba la estética de la seducción en Soda Stéreo: el erotismo como juego de superficie, como ritual, como estrategia del artificio y signo vacío. En la seducción el cuerpo entrega sus gestos, la trama de sus apariencias y un teatro vívido del erotismo. Allí toda sexualidad es ocular. "Yo te prefiero fuera de foco,/ inalcanzable". El sexo se vuelve signo. Y la seducción aparece en toda simulación, nunca en la cercanía carnal. O bien, si ésta se consuma, debe estar precedida por los simulacros del personaje: "Voy a ser tu mayordomo/ y vos harás el rol de señora bien./ O puedo ser tu violador./ La imaginación, esta noche,/ todo lo puede./ Te llevaré hasta el extremo./ Abrázame,/ este es el juego de seducción" canta Gustavo Cerati. Soda Stéreo habla allí de una erótica donde los cuerpos no llegan a redimirse, inhabilitados en la compleja trama de sus propias im{agenes. En ello va el drama pero también la eficacia de la seducción. Por un lado, la seducción pertenece al dominio simbólico: su espacio en el de los signos y sus emblemas, el maquillaje y los gestos. No es especular: hay cierta opacidad de los cuerpos envueltos en la fascinación de las apariencias. "Si estás oculta/ ¿cómo sabré quién eres?/ Me amas a oscuras,/ duermes envuelta en redes./ Signos,/ mi parte insegura,/ bajo una luna hostil,/ signos". Los signos son el temblor de cierta música egoísta del alma que estuviera sólo en el brillo fugaz de la piel. Pero cuando los simuladores claudican, se entrevé la debilidad del afecto, el rescoldo del amor. De ello se habla en "Corazón delator": "Un señuelo,/ hay algo oculto en cada sensación./Ella parece sospechar,/ parece descubrir en mi debilidad/ los vestigios de una hoguera./ Hoy mi corazón se vuelve delator,/ traicionándome". La seducción no ama -parece decir Cerati-, sólo seduce en los signos, los señuelos. Pero ahora el signo se vuelve huella, llaga, que traiciona la espesura misma del sentimiento con la sospecha. En esa parábola llega Canción animal, de 1990. Es cierto, la estética de la seducción no ha cesado. "De mí, sólo lo que ves de mí conseguirás de mí,/ ¿y qué conseguirás de mí anclado en 1990?". Pero en ese juego de pronto la herida del signo se abre con un sexo primal, veloz, que transforma el juego en agonía erótica y gemido: el azar fugaz de una animalidad herida de goce. Para la estética de la seducción, la trama de los signos recubre el tabú de los cuerpos que se aman. Y cuando el instante de la entrega ocurre esos cuerpos se canibalizan: "Come de mí, come de mi carne/

entre caníbales/ Tomate el tiempo en desmenuzarme/ entre caníbales./ Una eternidad esperé este instante...". Los nombres, ahora, matan y los amantes se devoran.

6. Pero nadie como Charly García perfeccionó la estética del solipsismo en esa voz rocker que lentamente se despuebla, se degrada y en fin se quiebra. Las composiciones de Charly García siempre oscilaron entre el individualismo anárquico y el enfrentamiento con lo institucional. Por una parte, ofreció un ademán de la manía y la extravagancia que en su deriva podían rematar en la locura o el suicidio. Por otra, esa voz solitaria, irreductible, se manifiesta en su cruce con lo social por via de un ácido conflicto con todo aquello que coerciona el cuerpo propio. Charly mismo construyó esta figura en el límite entre lo real y lo imaginario: desde el extravagante intérprete de la historia que leyó la banalidad criminal de la dictadura, hasta el huésped furioso de un delirio megalómano. Como una cuerda tensada, la voz de Charly García es una cámara de resonancia de la imbecilidad pública que teatraliza lo banal en carne viva. Una de sus últimas articulaciones es un disco extraño, cuyo primer indicio se sustrae doblemente a la comunicación: *Say no more* dice, primero, en inglés, para luego decir: no digas nada. En el tema "Casa vacía" se escucha: " Si querés mirar mirar/ esto tiene muchas salidas/ yo soy vos yo soy vos/vivo en una casa vacía". La estética del solipsismo se construye sobre el no decir, que en la voz rocker se distorsiona hasta el verbo mutilado por sentidos y sonidos superpuestos, como capas exasperadas de materia sonora, desechos, mutilaciones, tachaduras e ironías. Una especie de *action painting* sonoro. Lo que se dice importa a medias, es elemental y alude siempre al solipsismo de acciones en el vacío. La voz de Charly se oculta en la masa sonora o de pronto grita en primer plano, susurra frases sueltas en un borroso fondo chirriante, hay restos de melodías de piano, una lodo de cuerdas, el atisbo de una sinfonía olvidada que deviene farsa, una confusión calculada. Ese tedio esencial comunica, en verdad, lo incomunicable: comienza como una música vaga que llega de lejos, se fija con un ritmo rocker básico y se espesa, se fusiona, se eclipsa, se hace ininteligible para despedirse con un vago desperdicio sinfónico que muere en una sola voz, irrisoria y serena. En algún momento se oye la consigna: "la vanguardia es así", en otro "no funk" o "no fun" o "no fuck", en otro se oye la frase "donde se van a esconder, podés desapare-" interrumpida por una ráfaga. Podría asegurarse que la mejor audición de "Casa vacía" no es la amplificada, sino más bien la que dispone la intimidad autocomplaciente de los auriculares, donde pueden descubrirse los detalles del susurro y de ciertas declaraciones que van de un oído al otro.

7. La voz y la poesía del Indio Solari en Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, no comunican en el solipsismo sino de un modo comunitario, pero esa socialidad se preserva por vía de un lenguaje hermético, que inesperadamente metaforiza las derrotas. Ese lenguaje casi no puede ser compartido por el universo audiovisual de los medios masivos: allí se vuelve ininteligible. La voz de Solari se articula en un lenguaje segundo, destinado a sus verdaderos destinatarios. Desde sus primeros temas, el universo de los medios masivos, del cual la banda intenta desertar con entusiasmo, es representado con ironía como una banalizada globalidad de múltiples efectos malignos: desde la "Divina TV Führer" o "el ojo idiota" hasta los satélites como "máquinas vigías". En los noventa, ese mundo que no cesa de representarse a sí mismo, ese mundo que modela el comportamiento con sus imágenes, simulaciones y mensajes hipercodificados, ha sido llamado "Nueva Roma" en el disco *La mosca y la sopa*:

"Nueva Roma sabe que la comunidad televisiva se ve atrapada por la desesperación cuando ésta es incompleta. Cuando aún conserva una mínima porción de esperanza ilusoria. Nueva Roma atrapa esa deseperación en redes conceptuales cada vez más grandes", escribió Solari. En los últimos discos, la figura adquiere la dimensión creciente de un mal difuso y múltiple que, no obstante, sabe que su grandeza es miserable: el lobo suelto o el macho cabrío, el demonio. En esas letras se recrean personajes antagónicos, víctimas y victimarios: Lupus el lobo y Rulo el Cordero, Luzbelito y Zippo.

Aquello que la poesía de Solari opone, como una voluntad, es su propia gesto de ser irreductible al comentario y a la banalización. El enunciado rocker sólo puede ser interpretado en una zona comunitaria de pares, como una lengua tangencial de resistencia. En los recitales del grupo, los asistentes improvisan una sociabilidad tribal, inmediata y espontánea. Se crea la ilusión de que la banda que toca se sucede en la banda que asiste porque allí circula la palabra de la tribu de la calle. Este hecho genera un pacto nada inocente y así asumido: "Yo sé que no puedo darte/ algo más que un par de promesas.../ ticks de la revolución/ implacable rocanrol/ y un par de sienes ardientes/ que son todo el tesoro". El significado elusivo de las letras de los Redondos adquieren su sentido pleno cuando todos las corean en ese ámbito ritual, callejero y cotidiano del recital. Palabras repetidas en la comunidad corporal de los presentes, pero también dispersas en una suerte de numerosa hermandad barrial, en rápidas y breves pintadas en las paredes, en minúsculas proximidades. La lengua de los vencedores

tu voz,/ de un ciego como yo/ ¡Vencedores vencidos!".

La poesía de Solari asegura su carácter irreductible al trabajar con neologismos, metáforas herméticas, extravíos verbales, mezclas y rupturas sintácticas que recuerdan el origen del lunfardo: una jerga carcelaria. Sombríamente, viene a decirnos que el dispositivo de seguridad aumenta nuestra inseguridad. El circuito de la cárcel se abre en las calles de la ciudad. Así, la solidaridad de los "vencedores vencidos" es afín al de los grupos de delincuencia: su espacio propio está restringido y se les asegura el destierro en el seno mismo de su sociedad. En ese punto la poesía de Solari se vuelve política. Sugiere que la Nueva Roma, en todas sus posibilidades de coerción, corrección y control, se transforma en un espacio vigilado : "Si esta cárcel sigue así/ todo preso es político/(...)/ Obligados a escapar/ somos presos políticos./presos de la propiedad/ los esclavos políticos".

El argot, el lunfardo de hoy emerge en esas letras que buscan la libertad: "Mi amor, la libertad es fanática,/ ha visto tanto hermano muerto,/ tanto amigo enloquecido/ que ya no puede soportar/ la pendejada de que todo es igual/ siempre igual, todo igual/ todo lo mismo". Con ese lenguaje, impiadosa, la poesía del Indio Solari habla de nuestra ilimitada grandeza en la decadencia. Acaso desde Arlt, no hay en la cultura argentina crápulas, fracasados, cínicos, megalómanos, farsantes y suicidas vocacionales como los personajes, las voces, que representan las letras de los Redondos. En su disco *Luzbelito*, el tema "Cruz diablo!" describe en su jerga callejera el destino derrotado de una víctima, Zippo, que maldice su suerte: " Zippo va camino del infierno cagando leches!/ no supo repartir sus fichas/ y su cielo ennegrece..." Las nuevas bandas retomarán la desesperación y la cruzarán con una especie de cinismo alegre.

Aún en sus representaciones más negras, la cultura rocker es una fiesta. Acaso una fiesta fugaz de la resistencia. No un heroísmo ni una militancia, sino una cierta voluntad, aunque dispersa, y sin duda una afirmación. Poesía realizada. Lo cual, de todos modos, ha producido y a veces produce incómodos efectos políticos, aunque jamás proporciona una seguridad definitiva, salvo la del placer.

Fuente: everba.org/summer02/rock_diego.html | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

Serie de Rock Latino - Los Fabulosos Cadillacs (LFC)
por Diego Siegelwachs

De los comienzos

Corría mediados de los '80 cuando en Argentina se empezó a escuchar el Ska. Un desconocido grupo de amigos denominado Los Fabulosos Cadillacs (LFC) habían conseguido hacerse conocer a través de su demo "Silencio Hospital". Eran las épocas en que el Rock Nacional, estrechamente de la mano de la estación de radio Rock&Pop 106.3 Mhz, vivía un despertar en la Argentina, país que recientemente - hasta el ano 1983 - había sufrido la más cruel dictadura militar de toda su Historia. Junto a los clásicos como Charly García, Spinetta, luego Fito (Paez), Piero y Miguel Mateos Zas, Raúl Porchetto o Alejandro Lerner, empezaban a asomarse nuevas vertientes musicales: Por un lado estaban las de estética "new romantic", estilo Duran Duran o David Bowie, como ser Soda Stereo y Virus, por el otro lado, de la mano paternal de Sumo o Los Abuelos de la Nada aparecían los sonidos más under, y con ellos el reggae/punk/ska británicos (Madness, The Specials, The Clash).

Se edita el primer disco de Los Fabulosos Cadillacs en 1986, "Bares y Fondas" en pleno auge económico del Plan Austral de Raúl Alfonsín en la Argentina. Un ano más tarde sale la placa del mismo grupo que impondrá un nuevo estilo: "Yo te avisé" (1987). Este disco impone el nuevo estilo musical en el país. "El genio del dub" sigue siendo hasta el día de hoy uno de los temas más contundentes de la música moderna argentina, latina o mundial. Para aquel entonces, sin embargo, la canción que conquista los charts y al público local es "Mi novia se cayo en un pozo ciego". Algunos grupos más como Los Pericos haciendo Reggae, Los Twist con su versión más light y "jodona" del Ska y Los Intocables, banda de Ska crudo y de crítica socio-política, ayudan a empujar esta tendencia musical en tierras rioplatenses.

Para finales de los '80 el escenario musical de rock argentino se debate entre tres corrientes: Los Clásicos, Los Modernos, y los Reggae-Ska-Latinos. Correlatos latinoamericanos de la época eran: En Chile una considerable parte de los temas de Los Prisioneros, prestándose del Ska para ponerle ritmo a sus letras y Desorden Público en Venezuela. En Argentina Los Auténticos Decadentes aparecen con un sonido muy ska en sus primeras producciones.

Redefinición

El tercer disco de LFC en 1988, Ritmo Mundial, deja vislumbrar una vertiente que en los discos anteriores se intuía: La música latinoamericana. Aquí comienzan a incluir temas más ligados a sonidos del subcontinenete y los hacen compartir o mezclan el álbum con temas Ska. Celia Cruz, famosa cantante de Salsa, acompañará a Vicentico, líder de LFC, en "Vasos Vacíos". En un país con una histeria tan pronunciada en lo que respecta a la identidad cultural orientada hacia Europa como la Argentina, no es de extrañar que este vuelco de LFC frena en un principio su popularidad. El Satánico Dr. Cadillac (1989) y Volumen 5 (1990) continúan en esta línea, en un camino que además parecería ser aún de búsqueda para LFC. Algunos éxitos sin embargo arrojan, como ser, por ejemplo "El Satánico Dr. Cadillac" y "Demasiada Presión".

Sopa de Caracol (1991) es un maxi con 4 temas que parecería ser un adelanto de lo que vendría luego en El León. En 1992 aparece la mejor placa de LFC, a criterio de ellos mismos - y a la vez opinión compartida por el autor de este artículo: El León. Temas como "El León Santillán", "Gitana", "Desaparecidos" (excelente cover del tema de Rubén Blades) o "Siguiendo la Luna" invaden las radios. La placa completa es un placer, cada tema es un éxito y más aún, no lo es, lo que comprueba que son demasiado buenas canciones para ser simplemente comerciales. Tanto musicalmente como en las letras el disco es una maravilla. Sin embargo ésta será la placa peor vendida de LFC. Grupos como Mano Negra y Os Paralamas parecen rozarse en su producción musical con LFC. Lo que luego hará Manu Chao con su placa "Clandestino" para fin del milenio con tanto éxito en el ámbito internacional lo encontramos ya en este disco de LFC.

El mercado y su lógica paradójica

Un ano más tarde, para 1993, sale un compilado de LFC conteniendo dos temas inéditos: "El Matador" y "Quinto Centenario". Por esas cosas extranas que encierra el negocio de la música y los gustos, el disco se vende muy bien. "El Matador" será el tema que coronará la fama internacional del grupo. Un tema en el que se entremezcla un ritmo de batucada brasilera y sonidos reggae/ska con letra crítico-política y un toque de nostalgia murguera porteña parecería haber sido la combinación perfecta, la dosis exacta, que

temas en vivo del grupo ("Fabulosos Cadillacs en vivo en Buenos Aires").

"Rey Azúcar" (1995), con casi dos anos de impaciente espera, continuará en la línea de sus dos últimos predecesores y acentúa más aún la latino americanización de los sonidos Cadillacs. "Mal Bicho" se convierte automáticamente en un éxito y lo acompañan otros temas menores. Este disco, si bien no logra igualar a "El León" en originalidad de estilos, se perfila por su potencia y ritmos más fuertes. La influencia del Flavio, bajista del grupo se va volviendo más explícita. Un acercamiento al Hardcore en algunos temas o en pasajes de canciones se torna palpable. Este disco circulará ya libremente por los mercados discográficos de Latinoamérica en épocas en que la globalización continental se empieza a hacer notar y en que en materia musical Miami se convierte en eje de la producción cultural latinoamericana. La MTV Latina con sede en esta ciudad cambiará radicalmente el funcionamiento de los circuitos musicales y la producción musical en el subcontinente de Colón, Bolívar y San Martín.

Un giro más de tuerca

Cuando parecería que LFC se han quedado dormidos en sus laureles y que ya nada nuevo de los muchachos aparecerá, para 1997 sale sorpresivamente un nuevo disco: Fabulosos Calavera. A primera impresión horrible para quien estaba acostumbrado a escuchar a sus ídolos, pero en una segunda o tercera vez de "clavarse" el disco se empiezan a poder digerir composiciones más barrocas, harto cargadas de significados y sentidos múltiples. Los sonidos anteriores tanto del Ska como de la música latinoamericana aparecen de repente, se entremezclan con el harcore de Flavio, aparece el jazz y la fuga decorando temas o siendo canciones completas, la música disco de los '70 se inmiscuye, el moderno acid-jazz copa un tema, el punk-rock salta a la vista, sonidos de origen Pulp Fiction desconciertan positivamente y una exagerada presencia del nuevo guitarrista del grupo se percibe a lo largo del extendido disco. El tango, en auge total en el Buenos Aires de fin de Siglo, ha impulsado a hacer una canción completa al mejor estilo de libre interpretación de Piazzola y determina además la estética del cover de la placa. Este es el grupo de música de Vicentico y Flavio, el grupo de música predilecto de la MTV Latina, de una calidad musical que ha alcanzado madurez y rentabilidad, el grupo que ha mutado a lo largo de la última década y ha desplazado a algunos de sus integrantes. En 1998 aparece otro bonito compilado de LFC, 2O Grandes Éxitos, que se venderá bastante bien en el EEUU.

Lo último: "La Marcha del Golazo Solitario"

Antes de que cerrase el milenio - y también antes de que se fuera la gran desgracia personalizada de los últimos diez anos de la Argentina, quién para aquellas épocas era aún presidente de la republica, cuyo nombre obviare por cuestiones de superstición - no pudo haber banda argentina que no editase su disco de despedida. Aparece este último álbum de LFC, La Marcha del Golazo Solitario (1999), casi en la misma línea que su predecesor aunque con temas más trabajados. En el ámbito general nos encontramos con un álbum mucho más dispar y experimental aunque algo más comercial pero rico en sutilezas. La calidad del sonido, arreglos musicales y melodías variadas hacen de este disco una gran pieza.

La novedad la infiere la mayor influencia de la Murga en sus canciones, ritmo correspondiente al carnaval rioplatense y mayormente cultivada por los orientales (uruguayos). Este estilo tradicional es redescubierto en el Buenos Aires de fin de siglo y está muy de moda en la actualidad. Otros grupos locales de gran éxito, como La Mosca Tsé-Tsé, nuevo grupo de fines de los '90, o el Bersuit Bergarabat de fin de siglo - en algunas de sus canciones - se nutren eficientemente de esta fórmula. Los Auténticos Decadentes son redescubiertos y continúan su producción con gran éxito.

"La Vida" de LFC fue el primer corte que se lanzó a la promoción de su último disco, luego lo acompañarían otros, que serán utilizados para gingles de propagandas en supermercados, en la televisión o como cantitos en el estadio de fútbol. "En la vida no queremos sufrir, no, no..." , dice el estribillo del primer éxito de esta placa. ¿Y quién puede ser tan masoquista que deseé rechazar esta frase? Me muero de curiosidad por saber que están cocinando LFC para su próximo disco. ¿Si en los comienzos fue el ska, luego la música latinoamericana fusionada con un estilo propio y el estallido de posibilidades los llevo a diversificarse en hardcore, jazz, tango y murga, cómo será lo próximo que se venga?

Diego Siegelwachs
Berlin, Diciembre del 2000

Andrés Calamaro: Su nueva Carrera Solista (1998-2001)
por Diego Siegelwachs

Si bien Andrés es en Argentina uno de los representante por excelencia del *Rock'n'Roll* "clásico" (más cercano a sus orígenes euro-americanos), la culminación del éxito de su carrera se da en España con la agrupación *Los Rodríguez* a principios y mitad de los '90. Es por eso que no me atrevería a hablar de Andrés Calamaro como cantante argentino o español, sino que más bien lo catalogaría como músico de *Rock* en español. Creo que esta introducción sienta las bases para que pasemos ahora sí a hurgar en su más reciente pasado y presente.

La trayectoria musical de Andrés se da a comienzos de los años '80 en *Los Abuelos de la Nada* (antes ya había hecho sus primeras experiencias, sin embargo, en *Raíces*), nada más ni nada menos que junto a músicos de gran envergadura para lo que era el panorama local como ser el difunto Miguel Abuelo o Daniel Melingo. Luego su carrera solista continúa hasta formar *Los Rodríguez* en España junto con otro argentino, Ariel Roth y dos compañeros ibéricos, así como con un puertorriqueño. En el presente artículo sin embargo deseo abordar su último y actual trayecto como solista que comprende el fructífero período 1998 hasta los días de hoy.

El Salmón: Menú de cinco platos (2001)

Lo primero que me viene a la mente, entonces, es pensar en la actualidad de su música, para comenzar en dirección inversa a toda teoría evolucionista. Andrés Calamaro acaba de editar su tercer álbum solista luego de la disolución de *Los Rodríguez* allá por finales de los '90. El mismo se titula "El Salmón" y se trata de una placa quíntuple - sí, 5 CDs de temas casi exclusivamente nuevos - que a principio de año (2001) vieron la luz. Este último disco relativiza el postulado que sentó las bases introductorias de este artículo en cuanto al estilo *rockanrolero* "*clásico*" que le es atribuido: Solo a un músico exitoso como Andrés Calamaro se le permite el capricho de sacar un álbum sin restricciones comerciales, 5 placas de una vez y de calidad, en algunos casos, más bien de grabaciones caseras para ser escuchadas en la intimidad de los que nos quieren y jamás nos lastimarían con sus críticas, pero jamás para figurar siquiera en un disco que sale al mercado y tan lejos está del Rock que se le conocía.

Digamos que el disco refleja el proceso de grabación de un disco común, en donde de 105 canciones quedan 15 o 30 (si es que se va a hacer un disco doble), pero jamás la totalidad de ellas. De todas maneras resulta interesante la experiencia de sentirse junto a un músico compartiendo la gestación de su proyecto. Para ser justo con el producto, creo que debo confesar que éste contiene excelentes canciones y vale la pena. El precio también es accesible y no difiere del de un disco doble. Por ende, admiradores del *Rock* en español, vayan a las tiendas que no quedarán defraudados. Eso sí, prepárense para un Andrés de a momentos totalmente compenetrado en el divague y el desafino intencional.

Quienes deseen tener un buen aterrizaje en los sonidos de la placa aconsejo las primeras 4 canciones del disco 1, en especial escuchar de un tirón la segunda ("El Salmón") y la tercera ("Días Distintos") que conservan algo del Andrés que conocemos pero incluyen al "nuevo" carácter. También la versión con base rítmica *Tecno de los '80* de "Revolución Turra", Track 22 del mismo Disco 1, es muy buena. En el Disco 2 hay también varios temas muy aconsejables, como ser "El Mambo" (Nro. 5 - sonido mambo interpretado por Calamaro) o "Jugando al Límite" y "No sé olvidar", ambos *rockanroles* con bastante potencia, tanto en ritmo como en letras. En el Disco 3 hay una canción que merece mi predilección: "Canalla". Aquí Andrés aclara que no es hincha de fútbol del equipo Rosario Central y se compenetra en el *hijo de puta* que todo hombre (y tal vez mujer) lleva adentro. Naturalmente hay muchísimos temas más que podría comentar y valen la pena de ser saboreados. La constante en este disco quíntuple parece ser la base rítmica del *Funk hablado* por Andrés y sus rimas típicas bajo el criterio de la libre asociación de ideas. El Disco 4 y 5 pueden ser dejados en la caja y ser escuchados por arqueólogos del año 3000 para ver si le encuentran significado. Andrés dice con respecto a su disco: "Gracias por elegir la dirección contraria, la del Salmón que frente a la corriente sublima la vida y la especie (...)".

Catarata de Canciones: Honestidad Brutal por dos (1999)

Brutal" y data de finales de 1999, presto a despedir el milenio. En este caso se trata nada más que de un excelente disco doble, en el cual se vislumbra lo que vendrá en "El Salmón" pero conserva la fuerza y relativa armonía de tonos y acordes de *Los Rodríguez*. De aquí salen excelentes piezas musicales como "Te quiero", un *Rock melancolicón* o "Cuando te conocí". Las historias que los textos nos transmiten redundan en los accidentes, pasiones, pérdidas y desencuentros amorosos. Digamos que esta es una constante del músico en cuestión.

El tema "Maradona" - dedicado al mejor número 10 de la historia mundial del fútbol - es la excepción a la regla. Este es un homenaje al controvertido personaje que fue, es y será Diego Armando. Andrés le canta expresando su afecto y admiración incondicional y se gana así con ello la aprobación de la mayoría de los argentinos. Pero tampoco se podría decir que este tema es resultado de una estrategia comercial, ya que quien haya visitado un concierto en vivo del músico y haya echado un vistazo en los entretelones sabe que Andrés siempre lleva consigo la camiseta número 10 de Boca Juniors que le obsequió El Diego.

"Victoria y Soledad" es mi canción preferida del Disco 2 de este álbum. Más que nada porque la historia narrada de su casi alcanzada, pero en fin tan solo ansiada aventura con dos hermanas a la vez. La historia es contada de forma muy particular y musicalizada adecuadamente, de tal manera que disloca los sentidos porque es justamente lo que melódicamente nunca se esperaría en semejante situación. El álbum completo vale la pena ser escuchado, las historias que se relatan y la música hacen de él una agradable experiencia.

Alta Suciedad (1998)

Este es el primer disco solista de Andrés Calamaro luego del período *Los Rodríguez*. De aquí se desprenden éxitos como el primer corte "Flaca", que describe muy bien la superación del dolor desgarrador que acompaña todo final de relación amorosa, o "Loco", en la cual parecería que Andrés nos canta con un porrito a mano sentado en el banco de una de esas soleadas plazas típicas de Madrid o Buenos Aires al comienzo del otoño.

"Donde manda Marinero" es una interesante versión melancólica, de esas como solo Calamaro puede interpretar. Aquí Andrés descubre que a veces es suficiente saber qué es lo que no se quiere y vivir tranquilo con el "no saber" como proyección hacia futuro. El resto de canciones que acompañan el disco son en menor o mayor grado bastante agradables para escuchar aunque pecan de melancolía y cierto estado depresivo, que por suerte aparece vestido de interesante.

Conclusión

¿Qué más se puede decir de Andrés Calamaro? Mucho. Para quienes deseen observar su trayectoria musical y de vida, ambas estrechamente ligadas en alguien que vive la música y en su música refleja su vida, tendrá la impresión de que Andrés mira para atrás, hacia sus comienzos, habiendo integrado las experiencias vividas en más de dos décadas de vida en el mundo de la música profesional. Quizás muchos ansíen que retome la ruta que tenía en *Los Rodríguez* (me incluyo de a momentos), ya que cada vez se ha hecho más difícil escucharlo. Pero sería terrible intentar meterse a manipular la vida de alguien tan solo por un capricho egoísta: El hecho de consumir su música. No se le puede a nadie pedir que viva en función de los otros. O se aprende a acompañarlo con tolerancia y apertura mental o se lo deja seguir su camino.

Diego Siegelwachs
Berlín, Marzo del 2001

Fuente: everba.org/summer02/manu_chao_siegelwachs.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

Manu Chao lanza " Próxima estación... ESPERANZA" (2001). ¿Crítica social con euforia musical y garantizado éxito comercial?

por Diego Siegelwachs

Con la misma fórmula musical que usó en su primer disco solista, "Clandestino" (1998), que comprende una cierta *estetización* de la miseria globalizada en tiempos de neoliberalismo y una fragmentaria crítica socio-política y cultural a la que se suman sonidos y melodías soleadas latinoamericanas, el nuevo lanzamiento de Manu Chao promete volverse nuevamente el disco del año. Lo curioso de este artista es que consigue seducir contundentemente tanto a público de corte contracultural-alternativo como al consumidor masivo o de valores más convencionales.
¿Esconderá su fórmula quizás el secreto de gobernabilidad que precisan los gobiernos del mundo, que observan idiotizados cómo el mercado hace y deshace economías, sistemas políticos, destinos individuales y colectivos - y quién sabe qué más - sin que nadie consiga comprender, decir, ni hacer nada? ¿Se puede llamar a esta música la perfecta expresión sonora del posmodernismo ambivalente que aparentemente todo lo permite y tolera? ¿Se puede poner a Manu Chao en la misma bolsa en la que se encuentran los relojes de marca Swatch con la cara del Che Guevara o las T-Shirts con el rostro de Mao Tse Tung? ¿O quizás debe reservársele al "muchacho" otro lugar al margen de todo este planteo teórico? ¿Es el arte un elemento de dominación o quizás encierra potencialidades de cambio impensables y/o posibilidades de simple goce en el marco de nuestra insignificante existencia individual?

Propongo despedirme de este bagaje de ideas y debates entre pesimistas culturales y optimistas críticos y acercarme a otro lugar: el de la percepción. La relevancia del mensaje depende en gran parte del receptor y lo que se desencadena en éste a partir de asociaciones y sensaciones. Por lo tanto, hablar del artista como productor de ideología es un concepto que a mi criterio se queda demasiado corto. Manu Chao es sincero con su música y, paralelamente, no puede dejar de ser más o menos conciente de que lo que hace también vende muy bien, lo cual no se cataloga como un "crimen".

Manu Chao representa, evidentemente, una oferta diferente en cuestión de contenido, textos y calidad musical de la que ofrece el chato y plástico producto de masas. Reafirma un modelo musical que, junto con otros grupos de rock Latino de los ‘90, había comenzado a tomar forma con Mano Negra, la banda de la que Manu Chao proviene: me refiero al paradigma de la hibridación cultural, la periferia como lugar en donde se mezcla lo moderno con lo tradicional, donde las contradicciones se vuelven casi caricaturezcas y donde encuentra expresión la nueva realidad: Latinoamérica en tiempos de globalización.

Manu Chao recorre América Latina y se mete en huecos que la televisión o los periódicos no muestran. Embellece lo impactante de la crueldad social que existe en el subcontinente para quizás hacerlo tolerable, pero no lo esconde. También se coloca en espacios muy comunes de la ciudad y recoge sus sonidos y olores populares, reivindicándolos y otorgándoles el status de "moda". El resultado es un hermoso y colorido *colage*, presto a ser expuesto tanto en una *vernisage* de una galeria de arte de Londres, como en una fiesta estudiantil en Berkeley, en una discoteca *de onda* de Buenos Aires o en un club del *underground* guatemalteco.

¿Será entonces éste el nuevo folklore latinoamericano de la juventud que ha salido a legitimarse como tal por el mundo? Un poco más allá de quebrarse la cabeza con planteos teóricos acerca de cómo se juzga y mide la música, propongo, como con la comida, que decida cada uno con su propio estómago. A quienes deseen saborear lo nuevo de Manu Chao les deseo un muy buen provecho, vale la pena.

Diego Siegelwachs
(DJ Maradó, 'La Regla: Latin Rock & algo más' en Berlin, en la web: www.laregla.de)
Berlin, Junio del 2001

Pedro Lastra. *Leído y anotado: letras chilenas e hispanoamericanas / imágenes-encuentros*.
Santiago de Chile: Ediciones Lom, 2000.
por Miguel Gomes, The University of Connecticut-Storrs

Uno de los fantasmas que ha recorrido la conciencia pública latinoamericana después del siglo XIX ha sido el del heroísmo intelectual. Escribo *fantasma* por estar al tanto de que la figura del fundador de instituciones, fundador incluso de proyectos nacionales, fue una realidad en los decenios que siguieron a la Independencia; dejó frutos concretos y en más de una ocasión respetables —piénsese en Andrés Bello, para no prodigar una lista de nombres sin duda larga. De vez en cuando, la índole de su quehacer, si bien no se materializó, articuló simbólicamente ideales políticos —como acontece con Hostos o Martí; y aquí también hemos de ser necesariamente breves. Con todo, pasado el tiempo, el asentamiento del cuerpo social administrativamente emancipado y la creciente complejidad de las sociedades americanas, engranadas ahora de modo definitivo en la maquinaria del capitalismo internacional, han hecho del intelectual fundador o ductor, en el mejor de los casos, un eco anacrónico, una reliquia más o menos inoperante en la que resabios del modelo neoclásico del vate pedagogo confluyen con la exaltación romántica del individuo forjador de pueblos y, por supuesto, con la mucho más arcaica exigencia de unión entre la espada y la pluma. Lo que a su vez, en el peor de los casos, pone al letrado al servicio de poderes, éstos sí efectivos, que convierten al artista y al intelectual, tal como a las "glorias patrias" —cuántas veces no se habrá manipulado el recuerdo de Bolívar para los más peregrinos propósitos—, en vehículo de demagogia. En un libro célebre, *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu ha retratado aptamente la situación ambigua del intelectual francés que a partir de fines del siglo XIX se empeña en subrayar, entre sus hábitos, la "responsabilidad"; con respecto a Latinoamérica no podría decirse algo muy diferente.

En el caso del ensayo lo anterior se hace notorio por el carácter aparentemente "no ficticio" del género, que explica que muchos lectores caigan en la trampa de soslayar los mecanismos que en él equivalen a la siempre artificiosa *vraisemblance* de la narrativa: por momentos podemos pensar que el texto que reposa en nuestras manos está sólo en deuda con la realidad y que el peso del discurso que nos la ofrece es poco o insignificante. No han escaseado, por eso, los ensayistas en torno a los cuales cristaliza, gracias a su misma pericia de escritores, pero gracias también a las exigencias fetichistas de sus conciudadanos, la imagen del "maestro" del pueblo, el "profeta" del Estado, la revolución o el destino colectivo. Desde José Enrique Rodó hasta escritores recientes podríamos entrever una prolija genealogía del ensayista mesiánico tanto en su faceta inconmoviblemente triunfal y apolínea como en su faceta sacrificada y trágica.

Por fortuna, es tan rico el ensayo continental que igualmente podría percibirse otra familia de escritores que se han apartado de ese registro y han optado por una presentación moderada, discreta o irónica de sí mismos. La lección dada por Alfonso Reyes, Gabriel Zaid, Rosario Castellanos, José Bianco o Guillermo Cabrera Infante es precisamente ésa, sea cual sea el método que elijan, desde la más amable erudición al más caótico choteo; sea cual sea el tema al que se refieran, incluso si éste pertenece a la esfera de lo nacional o lo político.

Si se tiene en cuenta el cuadro antes descrito, lo primero que resalta de un volumen como *Leído y anotado* de Pedro Lastra es su distanciamiento de toda heroicidad o protagonismo. En una cultura en la que abundan los maestros y portaestandartes más variopintos, no cabe sino agradecer que un ensayista que recoge, a modo de autobiografía intelectual, trabajos de distintas etapas de su carrera prefiera de entrada advertirnos que su condición es la del discípulo, aprendiz de la palabra y las ideas con las que ha tenido la oportunidad de convivir:

> La frase que sirve de título a esta colección de artículos y notas de lectura quiere ser un homenaje a don Ricardo Latcham, quien solía repetirla con gracia y buen humor cuando se mencionaba algún libro más o menos reciente que ya le era familiar. Sus amigos y discípulos más cercanos la hicimos nuestra después de su muerte [...]. Pienso que don Ricardo hubiera aceptado con su cordialidad de siempre este acto literal de apropiación, y que otros amigos

todos ellos. ("Preliminar sobre el título")

No sólo se inserta Lastra en la mencionada familia de los ensayistas discretos, sino que nos recuerda con estos renglones iniciales que existe otra manera de ser parte de una colectividad: aceptando pertenecer a una tradición, lo que a su vez sugiere una tácita desconfianza del ya a estas alturas anquilosado personaje del fundador. No es necesario ser la génesis de una literatura para ganarse un espacio en ella; no es necesario ser un demiurgo para entregarse al oficio creador. El "discípulo" se opone al "autodidacta", individuo tantas veces celebrado en nuestra cultura y, en su seno, sin embargo, prueba flagrante de las discontinuidades y los accidentes a los que ha estado sometida nuestra historia. El "discípulo", no menos, se distingue notablemente del personalismo del "caudillo" —intelectual o no; otro mito que habita en nuestros clichés y prácticas sociales. Las páginas que dedica el ensayista a los "poetas marginales", o sea, "aquellos que han realizado su tarea al margen o en los bordes de la institución literaria, consagrada o consagratoria, a menudo por decisión propia o por una singularidad del carácter que los llevó al distanciamiento o al retiro" (p. 97), bien podrían considerarse como indicio de una ética no del todo ajena a quien las escribe.

No me parece casual que el hablante de los ensayos de Lastra se encuentre muy cercano al que frecuentemente aparece en su lírica. La recatada emoción de ésta, dirigida en más de una ocasión a escritores o a los avatares de la amistad literaria, se traslada a la prosa, sin violar por ello los requisitios del quehacer crítico. Si se repara en las múltiples remisiones de *Leído y anotado* a Ricardo Latcham y se recuerda, por ejemplo, uno de los poemas más intensos de Lastra, se comprenderá sin dificultad a qué me refiero:

> En estos meses en que yo me acerco
> hasta casi tocar toda su edad,
> pienso cuánto me hubiera gustado
> ayer
> o hace unas tardes
> conversar con Ud. sobre nuestros asuntos,
> sobre los raros libros
> que encontró en sus andanzas [...]:
> Ud., el enamorado de los libros,
> el amigo, el protegido por ellos...
>
> ("Noticias del maestro Ricardo Latcham, muerto en La Habana",
> *Noticias del extranjero* [1959-1998])

Ese semblante poético pervive en la mayoría de los ensayos de *Leído y anotado*; por una parte, debido al cariz afectuoso y aun erótico que constantemente revela la actitud del escritor cuando se refiere a su relación con las letras: "enfrento este desafío como un lector vocacional, pero no ajeno a las seducciones del arte de escribir" (p. 62); por otra, debido al entusiasmo tan evidente en el trato con autores o materiales que en otros lectores se convertirían en meros pretextos para el ejercicio erudito. Y empleo la palabra *entusiasmo* teniendo en cuenta que Lastra mismo ha llamado hacia su etimología nuestra atención: "estar inspirado por los dioses" (p. 14). ¿Qué mejor muestra de inspiración que el placer que despierta en el ensayista, para no ir muy lejos, el hallazgo en *Umbral* de Juan Emar de un intertexto decimonónico apenas perceptible ("San Agustín de Tango: de María Graham a Juan Emar") o la dilucidación del enigma bibliográfico que plantea la cita que antecede a un cuento borgiano, aparente equívoco según comentaristas previos ("Carta a José Emilio Pacheco sobre un epígrafe de Borges")? Esa sostenida convivencia del goce y el intelecto distingue radicalmente lo hecho por Lastra de la crítica más característica de los últimos decenios, lamentablemente sobrecargada de manierismos provenientes de discusiones y temas institucionalizados, así como de métodos en los que lo gremial ha sofocado las inquietudes personales del lector (asunto del que se ocupa de manera iluminadora "Testimonio de parte").

Aspecto interesante de esa fidelidad lastriana al placer de la lectura es la síntesis que logran sus ensayos de sus estrategias como crítico y la actividad de escribir —"seductora", no se olvide. En la pieza que acabo de mencionar, el ensayista expone su *modus operandi* como comentarista de textos literarios: la conciliación de diferentes tipos de lectura, desde la "espontánea" hasta la más activamente "crítica" (p. 126-7); para tal propósito, el recurso a géneros poco atendidos, como el testimonio de los escritores sobre sus obras o las antologías, le ha resultado valioso, pues éstos iluminan los intersticios de la labor creadora, es decir, aquellas zonas del oficio donde se confunden o dialogan la producción y la recepción, y donde el autor se hace parte de su público. Ahora bien, si volvemos sobre nuestros pasos y releemos el título elegido por el ensayista, "Testimonio de parte", empezaremos a verificar que quien

literatura se instala en un ámbito que se atribuye al objeto discutido, consubstanciándose, por lo tanto, con él. El valor estético de lo analizado puede, sin mayor dificultad, hacer acto de presencia en el análisis y, de hecho, estos "artículos y notas" adoptan consecuentemente la forma de evocaciones, memorias, relatos de anécdotas literarias, cavilaciones de un sujeto enamorado del arte de la palabra y con él identificado, al extremo de actualizarlo en sus reflexiones mismas.

No es de extrañar, entonces, que el juicio del exégeta se vincule a la recreación del momento en que nos asalta la obra leída y se apodera de nosotros. Un repaso de las piezas que Lastra dedica a Omar Cáceres, Eduardo Anguita, Enrique Lihn, Óscar Hahn, Jorge Teiller, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, José María Arguedas, Alfonso Calderón, Vicente Aleixandre, entre otros, basta para comprobarlo. Ese instante de revelación artística —de allí la importancia que se concede al *entusiasmo*— es lo que celebra una y otra vez el ensayista, narrando sus efectos a lo largo de su vida. La alegría llana, sin pretensiones ni desmesuras, de tales descubrimientos, así como la de haberlos podido compartir en una atmósfera de cordialidad y camaradería con maestros, estudiantes, lectores y amigos, constituye la materia esencial de esta colección y una de las razones por las cuales, seguramente, se hará memorable para quienes se adentren en sus páginas.

---

about Miguel Gomes

Fuente: everba.org/summer02/montejo_gomes.html | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

Montejo: Partitura de una contramúsica incesante

Miguel Gomes

Desde hace al menos tres decenios Eugenio Montejo constituye para los lectores de poesía hispanoamericana una alternativa fundamental. Una vez establecido el canon de la primera postvanguardia, con figuras de indiscutible centralidad como las de Paz, el segundo Borges o Parra, los autores cuyas obras se consolidan a partir de los 1960, en su deseo de renovar el panorama lírico, han apostado en muchas oportunidades por lenguajes extremos, cargados de un *pathos* a veces truculento, a veces trágico, casi siempre neovallejiano, cuando no han preferido las vías opuestas del cerebralismo o la grandilocuencia solapada del epigrama y lo prosaico. Montejo ha representado otra manera de hacer poesía: de nuestro tiempo, sin ser escandalosamente moderna (o "post-moderna"); llena de humanidad, sin recaer en lo sensiblero; equilibrada y serena, sin el hieratismo de los "maestros". Esa aleccionadora falta de interés por "estar al día" o por aparentarlo le ha granjeado numerosas simpatías, pero es la mesura y la consecuente calidad hasta cierto punto atemporal de su labor lo que ha llamado la atención de numerosos comentaristas de diversas generaciones, entre los que se cuentan algunas de las voces más notables de la crítica hispánica: Guillermo Sucre, Pedro Lastra, Francisco Rivera, Esperanza López Parada, Américo Ferrari. La publicación reciente de *Partitura de la cigarra* confirmará el puesto privilegiado que hoy ocupa su autor.

En muchos sentidos, es posible ver en este volumen una *summa* montejiana que reprocesa importantes ecos de todo lo ya publicado por el poeta y los amalgama en una extensa pieza —por eso novedosa en la obra que nos ocupa — que da título al libro y comprende toda su segunda sección. En efecto, los personalísimos *topoi* de la imaginería "cósmica" de Montejo —así la llamó Francisco Rivera— surgen nuevamente aquí, desde el primer poema hasta el último de la colección; en ellos encontraremos seres y objetos familiares: la cigarra, el gallo, el sapo, el tordo, la vela, los árboles, el paso de las estaciones, las ciudades que vienen y se van. Orfeo, figura tutelar del autor, en distintas secciones también interviene. Pero esa referencialidad a una carrera literaria no se transforma en el homenaje a sí mismo de un creador que se conoce y se imita; hay en ella un dejo problemático, acaso autocrítico: el escritor desanda sus pasos o revisita su mundo de ficción no complacidamente, sino intentando dar con aspectos ocultos, con un más allá de lo hasta ahora representado por sus palabras.

Intentaré ser más específico. He aludido en ensayos previos al *saudosismo* palpable en Montejo: retomo aquí el término no sólo por la simpatía que siente el poeta por la lengua y la cultura portuguesa —de la que hay múltiples rastros temáticos y hasta léxicos en su escritura—, sino porque la particular nostalgia de esta poesía se caracteriza, como la *saudade*, por enfatizar la índole paradójica de lo sentido como "ausente", presencia que se niega a sí misma. No me limito a parafrasear lo inmejorablemente dicho en el poema "Los ausentes" (pp. 28-9) o en pasajes de "Partitura de la cigarra" ("el tiempo que intercambia la presencia y la ausencia" p. 51; "en el aire miré mi propia ausencia" p. 69); a lo que voy es que el libro más reciente de Montejo se

retóricamente —en el buen sentido de la palabra— el *saudosismo*. Lo ausente se recalca una y otra vez gracias a dos operaciones que resultan en varios casos el núcleo del decir: una de ellas es metonímica o sinecdóquica; la otra, dominada por el oxímoron. La imagen del universo que nos depara el poemario, así pues, puede describirse como tremendamente móvil y, en sus momentos más radicales, contradictoria, imbuida de la atractiva negatividad de quien descubre el envés de las cosas.

La metonimia, recuérdese, es el tropo que permite eslabonar imágenes según lo que social o lingüísticamente hayamos convenido que las vincule: de ese modo, la mención de "bandera" puede remitir a una nación; la de "horizonte", a la tierra. La sinécdoque explora la integración del todo y las partes: el "remo" es la barca; la "ola", el océano. En esos desplazamientos se configuran muchos versos de Montejo: "Se extingue el vuelo y permanece el pájaro / [...] / ¿Por qué hay cantos a bordo de su vuelo?" (p. 22); "La voz desierta a la que no le queda padre" (p. 58); "Ya el grito verde sube al árbol, / ya la cigarra redobla sus sones" (p. 65). Podríamos citar al menos un ejemplo de tales preferencias tropológicas en cada composición incluida en *Partitura,* por lo que no creo exagerado afirmar que estamos ante una verdadera obsesión estilística que pareciera responder —o amplificar vertiginosamente— la célebre pregunta formulada por W. B. Yeats en *Among School Children*: *How can we know the dancer from the dance?* Ahora bien, esas esencias que dan la sensación de continuamente trasladarse de las cosas a todo lo que ellas generan o todo lo que las roza o constituye, como ya he sugerido, culmina en un movimiento contrario en el que las asociaciones por oposición acaban adueñándose del poema. En este punto, la metonimia o la sinécdoque ceden el paso a figuras que se alimentan sea de francas enmiendas de plana, sea de imposibilidades semánticas que rayan en lo indecible —misticismo de cuño montejiano. Me refiero a lo que se percibe ejemplarmente en el poema "La puerta": "Nada de nieve en esta puerta, / sólo calor, madera que se dilata / y cantos de cigarra. / No nieva dentro ni fuera de la casa / [...]. / Nada de nieve: patios soleados / [...]. / Y la puerta atascada / de tanta nieve no caída / que siempre sigue no cayendo / hasta que todo este calor se vuelve frío" (p. 19). El cosmos de *Partitura* rezuma esas modalidades explícitas de la ausencia: "Canto sin gallo, pero que se oye" (p. 21); "Árboles que patinan, pero que no patinan" (p. 23); "De cualquier estación, sea la que fuere / no queda por caer hoja ninguna" (p.25); "Pasan parejas con paraguas. Pasan paraguas sin parejas" (p.27); "En la oquedad que deja la cigarra en el aire / cuando no canta / [...], / en su canto sin canto... " (p. 49). Creo que el concepto de "Contramúsica", desarrollado por una de las piezas más memorables del conjunto, describe con exactitud lo que está produciéndose en este discurso: "En vano intento que escritas en mis versos / las palabras no riñan unas con otras. / Ya se sabe que se odian sólo con verse // [...].// Acaso sea la música del odio, / la querella de parte y contraparte / que hace girar las cosas, los tonos, los silencios // [...].// Tan pronto llegan, las palabras se retan, / se baten, se combaten, no cesan, / viven en guerra como los átomos del mundo, / como los glóbulos de la sangre" (p.18).

La negatividad y la —relativa— violencia que distingue esta *Partitura* de la producción anterior del autor, a mi entender, son perceptibles como dialécticas: oblicuamente arraigan la cosmovisión que ha urdido Montejo durante años en los dominios de lo histórico. Lo que algún lector superficial equívocamente haya podido sentir en estos versos como "metafísico" o "espiritual" en la acepción *New Age* de ambas palabras se revela más bien como materialismo —eso sí, no grosero sino sobrio; el esbozado en "¿Quién trajo un cuerpo?": "Podemos irnos, pero el cuerpo se queda / y se quedan los

presente y lo ausente engendra persistentemente nuevas realidades, se opone a lo inerte, a las concepciones estáticas del entorno, a la ilusión de identidad o totalidad de quienes aspiran a "ser" para siempre. De una manera inteligente, y a diferencia de tanta mala poesía "comprometida" que se propone hacerlo, el escritor le es fiel al vocabulario de los sentidos sin por ello someter su comprensión del universo a crudas reducciones que se excusan bajo la consigna del pragmatismo. Puede verse con *Partitura* que para Montejo el mundo de las cosas está sumergido en una batalla persistente; no cuesta colegir que la otra batalla, la que se desarrolla, como sabemos, en el ámbito social, es consecuente con esa situación: nada indica que en esta poesía lo natural y lo humano se opongan; todo lo contrario: desde el primero de sus títulos se constata el deseo de integrar lo que para muchos ha sido una dicotomía irreconciliable. En medio de poemas sobre la geografía, la flora, la fauna o la intimidad del hablante, la súbita mención en *Partitura* de una Venezuela atrasada, estancada en el caudillismo del siglo XIX y principios del XX, sustenta fehacientemente la analogía anterior: "Queda el mismo país siempre soleado, / de feraces paisajes, veloz música, / minas, planicies y petróleo, / país de amada sangre en nuestras venas, / que no termina de enterrar a Gómez" (p.20).

Lo que hace de Montejo un excelente poeta radica no tanto en lo sutil y consistente de esa línea ideológica —que cualquier otro tipo de pensador, literario o no, podría compartir—, sino en lograr acompañar dicha progresión intelectual con el cuerpo de su escritura: la dialéctica encarna en la forma misma del poema. Véase, a modo de ejemplo, cómo se obtiene la síntesis en "La vela" —si en el primer verso el personaje y el objeto que lo acompaña son entidades distintas, en el cuarto establecen una relación que culmina en fusión hacia el noveno: "Escribo al lado de esta vela, / de esta vela que tiembla. / Le queda llama, pero tiembla, / cree, como yo, que ya no cree, / que alumbra sola frente al universo. // Despacio cae indescifrable la noche / con sus astros girando. / La vela erguida, contra el mundo, arde, / y en mi cuaderno lenta se derrama / su luz atea". El resultado de ese proceso se proyectará después sobre el universo, transformado en campo de tensiones, desplazamientos, pero, sobre todo, movimiento perpetuo: "Estamos solos uno frente al otro, / ella con su temblor y yo, mirándola, / mientras en derredor, junto a su lumbre, / van y vienen los vuelos planetarios / de pequeños insectos que dan vueltas, / la errante lucha de una galaxia mínima / que quizá gira porque cree, porque no cree, / que gira porque gira"... (p.13).

Lo sublime natural que solía caracterizar o sólo aparentemente caracterizaba la cosmovisión de la poesía de Montejo está ahora, sin rodeos, al servicio de un paradigma mental donde el ser humano se encuentra con su trayectoria en la realidad y se integra en su torbellino —la partitura de una contramúsica incesante.

Fuente: everba.org/summer02/los_libros_monder.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

The Books and the Night: a film by Tristán Bauer (Argentina, 1999)
by Samuel Monder

It would be a very simple task for me to say what parts of the movie I enjoyed the most. It may not be so simple, however, to elaborate something out of such an elementary joy. In any case, I have to confess that the following comments did spring out of a very basic reaction to some images of the documentary footage in the film.

I loved watching Borges again on the black and white Argentinean TV. It instantly reminded me of how masterfully he would play the literary character he had created for himself. In all of the uncountable interviews that he gave during his last years, he would repeat the story of the writer born and raised in a library, living a bookish kind of life, doing nothing but reading and writing, and publishing if only to stop correcting his manuscripts. He would go through the same lines again and again, without changing a single word, as many times as he could.

I am not saying that we should not believe such a story; however, my point is that, beyond the truth-value of this image, he was skillfully constructing a certain type of literary personae. And after endless (but always delightful) repetitions, this construction has been so strongly established that we probably cannot talk about Borges (or make a film about him) without paying attention to the symbolic universe that he proposes as the only framework to understand his project. All other references to his sentimental companions, his political opinions and the other many accidents of his biography seem to become shallow when confronted with the ascetic account that he would offer of his own life.

Of course, I am well aware that we should not take Borges’s portrayal of himself as being completely unproblematic, as if there would be nothing to argue about it. But today I’d like to point out a way in which this movie both honors and challenges Borges’s perspective; or even better: we may say that, by honoring Borges’s official story, it deconstructs the old master in a very Borgesian way as some consequences of his project are revealed. Because, by granting him the right of the soloist, as his voice is allowed to be the only voice in the picture, it becomes apparent that we are listening to a *double* voice.

Let me explain what I mean. I am just going to point out one central aspect of the movie that calls for a special celebration: the fact that the actor who plays Borges, Walter Santa Ana, does not intend to mimic the actual Borges as is seen in the documentary footage of the film. He plays Borges, of course, but he is not Borges nor does he try to diminish the differences: even if we disregard the huge physical mismatch, his voice is quite different (and it might have been such a temptation for an actor to imitate the unmistakable voice of Borges!). So, literately, in this movie we have one character that speaks with two voices, an image in the mirror that boldly departs from reality. And thus all of the performance becomes a game Borges would be very glad to play: we can call it the mirror game. The scene of the encounter of the old Borges with the young fellow -i.e.: with himself, with his "double"- in Cambridge/Geneva, is just an example, or a variation, of this game. But let me call your attention to something Borges says during one of the interviews, since it may help to understand the deep roots of the game. He says that, when he remembers his mother, he thinks of a picture. This is so, he explains, because pictures are still; on the contrary, reality is a continuos flux of events; we can hardly apprehend the universe in itself, but we can only try to grasp its feeble representations. According to this point of view, language is the impossible portrait of the universe. And thus signs and reality play the mirror game in its most abstract fashion. Signs reflect and betray reality like images in a mirror deviating from the object they are supposed to reflect.

Borges wanted us to remember him as an elusive image in a fictional mirror, which means: to remember him in a way much closer to oblivion. This is not a whimsical desire, but an important part of a literary project: not only writing about but being the librarian of the library of Babel, the guardian of the labyrinth: to erase the bloody fleshy Borges; to be nobody, to become universal.

Fuente: everba.org/summer02/net.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

Network of networks, análisis de la metáfora de lo global y lo local en el internet

Fabián Banga, University of California, Berkeley

Introducción

Como comenta John Hindle en la introducción del *Annual Review of the Institute for Information Studies*, el internet es, sin ningún lugar a dudas, el nuevo paradigma. Este paradigma nos invita a analizar nuevas metáforas presentes en quizás el mayor aporte tecnológico en la historia de las comunicaciones. ¿Pero por qué considerarlo tal aporte? Porque el internet no sólo propone un medio extremadamente dinámico de procesar información, nos propone también la posibilidad del *feedback*. En el internet el espectador no sólo es el destinatario del mensaje, sino que también es el productor del mismo. Este *feedback* es en sí lo que constituye al internet en el enorme espacio de los *communication groups*, tales como *mailing lists*, *chats* o *newsgroups*.

El punto que queremos analizar en este trabajo es el de cómo los espacios virtuales dialogan con los espacios físicos en los *newsgroups*. El internet, a medida que se ensancha en su parámetro global y da la posibilidad de intercomunicar personas que están a latitudes muy diferentes en el planeta, resalta el concepto de lo local en el discurso de sus participantes.

Un factor que juega un papel de gran importancia a la hora de analizar el discurso en el internet es que literalmente existe una ruptura entre el espacio físico y el espacio virtual. Por otro lado, un fenómeno particular es que en el espacio virtual se alude constantemente al espacio físico: el país, la idea de hogar, lo nuestro. Para ejemplificar estas ideas procedimos a analizar un número de *newsgroups* de nacionalidades latinoamericanas para ver cómo estos grupos intercalaban entre ellos. En este trabajo encontraremos algunos ejemplos de los *newsgroups* de Puerto Rico, Chile, Brasil y Argentina en este orden.

También se analizaron: tópicos de mayor interés, cantidad de participantes hombres y mujeres, y los idiomas que eran más populares en los debates. Cuando hablamos de tópico nos referimos a cuál es el tema de discusión que en el grupo se presenta. Con este material pudimos ver no sólo contrastes entre los grupos sino también las metáforas que se proponían en los discursos. Una conclusión a la que hemos llegado luego de analizar ejemplos concretos es que, si bien el internet tiene la tendencia de globalizar al conectar personas de lejanas latitudes, al mismo tiempo genera discursos que insisten en la lógica de lo local. Esta afirmación no se limita a la simple barrera del idioma que desde un principio es un inconveniente a la hora de conectar personas en distintas ubicaciones del planeta, sino a conceptos muchos más complejos que hacen al discurso local. Para ejemplificar éstas ideas, procederemos a dar ejemplos de algunos grupos latinoamericanos.

Metodología

Para hacer este análisis se tomaron los mensajes de todos los *newsgroups* de países latinoamericanos del grupo *soc.culture* durante cinco días, entre el 12 y el 17 de octubre de 1998. Se procedió a leer cada mensaje, detectar el tópico de cada uno de los *posts* y en la lengua en la que se estaba editando. Finalmente se contaron los participantes y se vio el número de hombres y mujeres que, intervenían en cada grupo. Este último dato, si bien no es relevante a nuestro análisis, es para resaltar el bajo número de participantes mujeres que estos medios poseen. Si bien el número nunca puede ser exacto ya que se podría poner en tela de juicio quién es quién, sugiero referirse al debate *Gender-Online Panel*: *http://cafe.utne.com/cafe/genderpanel.html* el cual refiere a realidades muy similares a las que proponemos en este trabajo. A diferencia de los *chat* en donde el develar cuál es el sexo de un participante es paródicamente imposible, en los newsgroups, el saber cuál es el género del participante es una meta mucho más optimista de lograr. Se procede identificando el *e-mail* del participante y se corrobora su exactitud en cualquier buscador de *e-mails*. En el caso de ser el *e-mail* exacto, se puede estar seguro del nombre de esta persona. En los casos que los *e-mails* no son exactos, los cuales representaron un 20 % aproximadamente, se conjetura con la información que se tiene. No se intenta argumentar en este caso que el descubrir el sexo de un participante de *newsgroup* es absolutamente posible. En nuestra experiencia, específicamente en uno de los grupos, hemos notado que el género de una identidad que se proponía por los participantes era un 100% exacto.

Recuérdese también que los post que ejemplificamos en este trabajo no han sido corregidos en lo más

Si bien hemos hecho un análisis más detallado de tan solo los grupos de Puerto Rico, Chile, Brasil y Argentina, aquí ofrecemos las cifras de todos los *newsgroups* latinoamericanos a los cuales nos era posible acceder aquella fecha, existentes en el grupo *soc.culture.*

	lengua			Tópicos				desde donde se postea		totales	sexo	
	nativa	ingles	otra	política	economía	deporte	Otro	país	afuera		hombres	mujeres
Argentina	78	2	1	4	1	2	74	21	60	81	74	7
Bolivia	82	3	0	30	1	0	54	10	75	89	86	3
Brasil	245	7	0	80	47	40	80	46	201	252	247	5
Chile	39	0	0	12	0	1	26	10	29	39	39	0
Colombia	22	7	1	5	0	0	25	0	29	29	27	2
Cuba	120	61	4	131	5	0	49	0	185	185	176	9
México	*	*	*	*	*	*	*	5	52	57	52	5
Puerto rico	97	30	0	30	7	10	80	31	96	127	101	26
Venezuela	*	*	*	*	*	*	*	*	*	175	153	22

Las unidades que indicamos aquí refieren a mensajes *postedados* y no al número de participantes. Es decir que el numero de mensajes no refleja la cantidad de participantes en cada grupo. El símbolo de estrella (*) significa que no se cuenta con los números exactos necesarios para hacer un análisis.

Análisis

soc.culture.puerto-rico

Una característica de *soc.culture.puerto-rico* que sobresale sobre los otros grupos es el número de mujeres participantes. Una participación femenina del 20% es cifra que triplica el promedio general de todos los *newsgroups*, que es tan sólo del 7%.

Otro factor característico de este grupo es el 24% de mensajes propuestos en inglés. Esto se plantea por las estrechas relaciones que tiene Puerto Rico con los Estados Unidos y, más aun, entendiendo que la gran mayoría de participantes usan ISPs (*Internet Service Providers*) de los Estados Unidos, sugiriendo que estas personas se encuentran en territorio estadounidense. Ésta es una característica que no es única de *soc.culture.puerto-rico*. En la gran mayoría de *newsgroups* en donde parte de su población virtual *postea* desde los Estados Unidos, el inglés es siempre la segunda lengua más usada. Lamentablemente no podemos comparar este ejemplo con otros casos en los grupos latinoamericanos en donde un gran número de participantes participan desde otro país en donde la lengua no sea el español, el portugués -ejemplo que veremos en el caso brasileño- ni el inglés. La cantidad de personas conectadas a la red que tiene los Estados Unidos, es extremadamente superior al total de todos los conectados al internet en todo el resto del mundo. Produce esta realidad que, en la gran mayoría de los casos, el inglés sea siempre el segundo idioma utilizado, por lo menos indiscutiblemente, en los grupos latinoamericanos. Hay tan sólo una excepción, *soc.culture.brazil*, en donde la influencia del español se entremezcla con los mensajes en su principal lengua, el portugués. En este caso el segundo idioma es el español.

Volviendo al caso de *soc.culture.puerto-rico*, un alto número de mensajes en español nos propone que las características virtuales del grupo, por más que muchos de sus integrantes estén en territorio americano -como la enorme comunidad puertorriqueña en nueva York- , y entendiendo que un gran número de participantes dominan perfectamente el inglés, el idioma que se preserva en su gran mayoría es el español. El español, en este caso, ocupa el 76% de los mensajes, mientras que el inglés, su otro único

y, en algunos casos, también sobre temas raciales. Las discusiones con tópicos generales se presentan en un 62% de los casos. Temas referidos a política en un 24%, economía en un 8% y deportes en un 6% de los casos.

La posibilidad en este *newsgroup* de acceso al inglés y el intereses del grupo por temas político racial hace que este grupo interactue con otros dos grupos que comparten el mismo interés. Esto propone un fenómeno de singular interés para nosotros: el *cross-posting* con otros dos grupos, en este caso, norteamericanos. El *cross-posting* es un fenómeno que se presenta cuando un integrante origina o responde un mensaje que tiene como destinatario no sólo a un grupo, sino a más de uno. Esto no significa que este integrante tenga que estar participando en el resto de los grupos. El solo caso de que algún integrante de otro grupo responda e este mensaje, automáticamente producirá que la respuesta vuelva al grupo original. Esto produce que respuestas y mensajes crucen las fronteras de los grupos produciendo conversaciones entre integrantes de diferentes latitudes virtuales. Recordemos que el espacio virtual es un espacio diferente al espacio físico. Que una persona esté participando desde Canadá y otra en Japón, no significa que las dos no estén en el mismo espacio virtual, por ejemplo, en un grupo, lista o *chat* específico. Otro punto importante a destacar es que la identidad virtual puede diferir enormemente de la identidad, que para ponerle un nombre distinto a identidad "real," llamaremos identidad física. Lo que constituye esta identidad en un individuo virtualmente es su discurso.

Una de las características al momento de analizar este grupo, es que algunos de los tópicos se veían también debatidos con los grupos *soc.culture.african-american* y *soc.culture.mexican-american*. En este ejemplo que daremos, el límite en donde comienza un grupo y termina el otro es indivisible, la frontera que delimita el *cyber space* entre los grupos se dilata y hasta desaparece. Si bien los discursos y los debates se presentan en un contexto virtual -con identidades también virtuales- en el discurso de sus participantes se alude constantemente al espacio físico y a características relacionadas con identidades físicas. Se repite un constante aferrarse a la construcción de la propia identidad y a la identidad del otro. El discurso recrea constantemente la metáfora de lo "mío" y lo "tuyo." El "yo" como ciudadano de una región valida el discurso en contra del discurso del "otro" como ciudadano de otra región. Esta dinámica se repite constantemente. Analicemos un ejemplo en *soc.culture.puerto-rico* en el cual se debate el tema del racismo:

> *Newsgrups: soc.culture.african.american, soc.culture.mexican.american, soc.culture.puerto-rico*
> *Date: Wed, 14 Oct 1998 00:26:57 GMT*
> *Subject: The "Latinos"-Another Myth!*
>
> *>>>(Vegeta) wrote:*
> *>>>What ever oppression exists in South America, pales when stacked up*
> *>>>against the oppression in Africa. ie. The Sudan where slavery is*
> *>>>still legal, and slavery of women and children is common.*
>
> *>>(Paul Kekai Manansala)*
> *>>Your ideas show obvious bias, however even if true they do not excuse what is*
> *>>going on in South America under the guise of a racism-free society.*
>
> *>(Vegeta) wrote:*
> *>What ever racism is in SOuth America also pales in comparison to other*
> *>nations including the USA.*
> *>*
>
> *Who cares? That doesn't mean we should allow the genocide in Brazil or Chiapas to continue does it?*
>
> *Is that too much to ask of all you blond Aryan spaniards?*
>
> *Regards,*
> *Paul Kekai Manansala*

Vemos cómo el integrante Paul Kekai Manansala debate argumentando y utilizando el elemento "sur", Brasil y Chiapas, en contra del otro participante, Vegeta, que propone desplazar el debate al "norte," USA y también Sudan. En este específico caso, ninguno de los dos está identificado como residente de ningún espacio -más adelante veremos casos en donde los integrantes se identifican como residentes de una región- , la necesidad de desplazamiento es por medio de la identidad física. PKM identifica a Vegeta como un "Aryan spaniard," sin ninguna referencia física que identifique al participante. Éste sería un ejemplo en el cual, los espacios son identificados por la construcción y apropiación de la identidad del

Otro punto interesante en este ejemplo que damos de *soc.culture.puerto-rico* es que el énfasis en el debate esta puesto más en la defensa de esferas más generales y hasta el discurso individual se diluyera de alguna forma. El "tú" pasa a ser "ustedes." También se presenta el tema de los espacios, en nuestro caso Vegeta repele de su discurso el ejemplo sudamericano, mientras que PKM propone globalizar su discurso.

soc.culture.chile

El grupo *soc.culture.chile*, es un grupo con características diferentes a *soc.culture.puerto-rico*. Por ejemplo, las discusiones de temas generales se presentaron en un 66%. En un 31% de los casos la política fue el tema preferido y en un 3% fue el deporte. Se encontró que en un 100% sus integrantes eran hombres y en un 100% el idioma presente era el español. Si bien existe la tendencia de no *crosspostear*, se discutía en algunas oportunidades sobre temas que no están directamente relacionados con su propio país. Durante los días en los cuales se recogió esta información, entre el 12 y el 17 de octubre de 1998, se discutía en una considerada cantidad de posts sobre la hospitalización de Pinochet en Londres. En estos momentos aún no había sido detenido por la policía inglesa. Si bien en estos momentos existía una gran motivación por parte de sus participantes de charlar sobre este tópico, se hacía presente un segundo tema de debate: la realidad política cubana. En algunos casos se crossposteaba, en otros solamente se debatía en *soc.culture.chile*. En el caso del cross-posting, encontramos un debate bastante acalorado entre dos personajes que saltan las barreras de sus *newsgroups* compartiendo, *soc.culture.latin-america*, *soc.culture.cuba*, *soc.culture.chile* en un debate común:

> *From: asdrubal@my-dejanews.com*
> *Newsgroups: soc.culture.latin-america,soc.culture.cuba,soc.culture.chile*
> *Subject: Re: "Abran sus brazos al pueblo cubano y no a su tirano!"*
> *Date: Thu, 15 Oct 1998 18:46:56 GMT*
>
> *"A T" wrote:*
> *> esto viniendo de un maliformado extranjero no tiene validez. y analizando su*
> *> estructura filisofica, sol indica un odio feroz a todo lo que sea estados*
> *> unidos, por consiguiente todo lo que este cerca de sus costas es malo. claro*
> *> que no reitera a castro como tirano. QUE CEGUERA!!!! (o mala intencion)*
>
> *Esto viniendo de un cubano anticastrista fanatico, tampoco*
> *tiene validez. Solo hace falta leer para dar cuenta*
> *que un sector significativo del exilio, que esta por el*
> *embargo y por la aplicacion a raja tabla de la ley Helms*
> *Burton, además de simpatizar y/o apoyar a grupos armados,*
> *no tiene otro diseño politico que no sea provocar el caos,*
> *redoblar el sabotaje economico, (atacando puntos neuralgicos*
> *como son el turismo) y realizar provocaciones que pavimenten*
> *el camino a la intervencion armada*
>
> *> quien sino el pueblo del exilio manda todos lo s millones que manda a ese*
> *> pueblo que sufre?*
>
> *Es curioso que los complotadores y azuzadores de la guerra*
> *civil, pretendan ocultar sus maniobras a traves de las donaciones*
> *que hacen a sus familiares en la isla. Por una parte colaboran*
> *a recrudecer las dificultades economicas de Cuba y por la otra*
> *mandan intencionados donativos. Es paradojal*
> *y no los exime de la critica sobre la estrategia fundamental.*
>
> *> quien sino l;a soberbia de castro hace que ese pueblo padezca?*
> *> solucio? que se vaya, el y sus secuaces. y eran como prospera la isla.*
> *> den libertad al guajiro para que produzca viandas etc, y veran que el hambre*
> *> desaparece.*
>
> *No me diga! Cualquier economista le diria que deje de*
> *creer en cuentos y no haga esta demagogia barata e*
> *insostenible.*
>
> **--**

sandias melones y cacharro

Interesante es ver que se está discutiendo desde *soc.culture.cuba* a *soc.culture.chile* y viceversa. No pareciera haber rechazo por la intromisión de espacios virtuales. Si bien la discusión es un poco acalorada el cruce de los espacios no pareciera ser un problema. El tercer grupo incluido en este crossposteo es *soc.culture.latin-america*, un grupo muy poco transitado que en general no recibe muchos posts. Valdría resaltar que si bien la globalización del debate es propuesta por el cross-posting, cuando esto se trata de hacer concreto con un nuevo grupo que abarque todos los grupos latinoamericanos, el proyecto fracasa. Las cifras son tan bajas al momento de analizar *soc.culture.latin-america* que prácticamente podría considerárselo un grupo intransitado. En el momento de analizar los datos para este trabajo, se encontraron en este grupo solamente 50 post en una semana, todos ellos eran fruto del cross-posting y provenientes de otros grupos. En esencia, la idea de crear un grupo determinado, el cual abarque a todos los latinoamericanos, fracasa como proyecto, pero, por otro lado, la idea de crear grupos netamente "regionalistas" se desborda y produce el interdebate entre dos o más grupos. Este caso es muy común en los *newsgroups* latinoamericanos, las fronteras se desbordan constantemente aunque, en general, las personajes postean en sus propios grupos. Nuevamente aquí la tensión local-global de la que hablábamos.

Otro ejemplo muy común, que puede verse en éste ultimo ejemplo que proponemos es la tendencia a contestar por párrafos, imitándose de alguna manera el diálogo directo o conversación. Alusión nuevamente al espacio físico.

Existe también la posibilidad de debatir "localmente." En el caso del tema Pinochet podemos ver el siguiente post:

From: Paulo
Newsgroups: soc.culture.chile
Subject: Re: PINOCHET A CUANTOS CHILENOS MATASTE
Date: 14 Oct 1998 00:18:53 GMT

TELE3010 wrote:

>Pude sre pero no se mato a nadien que no es tuviera metido en rolloos rararos
>piensa que chile es lo que es no gracias alos comunistas saco der hueva

Rollos raros como la igualdad y la Justicia.
Claro si en Chile es una super potencia, super desarrollada. Este sistema es una maravilla.

Paulo

Aquí estamos frente al debate netamente nacional, con gran cantidad de regionalismos en el discurso, cosa que no se ve en el anterior ejemplo con miembros de otros grupos. Éste es un caso interesante, en muchas oportunidades el discurso se adapta automáticamente a las condiciones presentes. Por otro lado cuando la barrera se cierra, el debate se hace netamente regional cargado de regionalismos que acompañan este discurso, un discurso del hogar, el discurso cotidiano. Más enfático se presenta este discurso cuando ciudadanos de un país, posteando desde el extranjero, remarcan el tema nostálgico por la patria. Este tópico tan común en los *newsgroups* se verá mas claramente en el próximo ejemplo.

soc.culture.brazil

En el caso de *soc.culture.brazil* notamos que, al igual que en los otros grupos el número de mujeres que participan en las discusiones es considerablemente bajo. Las mujeres son representadas en tan sólo un 2%. Los temas preferidos por los integrantes de estos grupos son en un 32% sobre política, un 19% sobre economía, un 16% sobre deportes y el restante 33% refiere a temas generales. Típico también que se hable en su gran mayoría en la lengua nativa, en este caso el portugués.

Dos ejemplos quisiéramos mostrar de este grupo. El primero refiere a cómo en este tipo de foros, la información puede fluctuar de una forma que no sería posible en otros medios. El segundo ejemplo está más relacionado con el tema de la nostalgia.

Newsgroups: soc.culture.brazil
Subject: Re: Um afago para as viúvas
Date: 12 Oct 1998 03:49:18 -0700

> Pois é, Viola! Ocorre que justamente por suas opiniões políticas,
>Jorge Luís Borges teve o Nobel negado. De minha parte, acho deplorável
>que o primeiro laureado em língua portuguesa seja um stalinista
>histórico. O primeiro a saudá-lo no Brasil foi o Stédile, líder da
>guerrilha católica-maoísta, que ainda não desistiu de tomar o poder
>pelas armás no Brasil. Tudo muito coerente.
> Mudando de assunto: será que Saramago ainda continua achando
>- como achava - que o Nobel é uma espécie de bingo?
>
> Janer

A entrevista abaixo foi concedida por Joao Pedro Stedile ao
jornalista Maurizio Matteuzzi do jornal italiano "O Manifesto"
no dia 10/10/98, e tem por titulo "Sem-terras, o pesadelo de
Cardoso no Brasil". A reportagem original esta
no endereco http://www.mir.it/manifesto e nos mostra o que ele
pensa sobre Saramago, FHC, Igreja, Lula, PT, Ho-Chi-Min,
Guevara, neoliberalismo, luta armada, etc.

Pra' quem se interessa, ai' vai (a traducao ta' "meia-boca",
más cada um faz o que pode, hehe):
[...]

Es interesante este post ya que nos muestra cómo la información fluctúa en estos foros pudiendo proponer caminos en la red que en otros medios sería imposible. En esta discusión vemos cómo el segundo participante le propone información al primero tomada de un website italiano: http://www.mir.it/manifesto. El idioma se presenta como un obstáculo, y el segundo participante propone la traducción propia como una alternativa. Pareciera que la velocidad de fluctuación de información que propone esta tecnología encontraría el obstáculo del idioma de una forma ni imaginada hasta un par de décadas atrás. La necesidad de información y la urgencia del discurso requieren de salvar del obstáculo de la lengua en una forma inmediata. Notemos cómo esta traducción improvisada (*a traducao ta' "meia-boca"*) es requerida para que la velocidad de la información y la fluctuación del discurso continúe en movimiento. El movimiento en diferentes espacios virtuales -ir desde una página italiana al *newsgroup* brasileño- plantea un movimiento de información que contrasta con la realidad física, dos personas dialogando desde sus respectivas ubicaciones físicas que podrían llegar a ser, un escritorio de trabajo o el dormitorio de una casa. Esto resalta un contraste entre estos dos tipos de espacios -el físico y el virtual- no vistos en ningún ejemplo anterior a la existencia del internet. En el espacio físico, por ejemplo, podríamos viajar desde Corea hasta Sudáfrica. Nos planteamos los inconvenientes presentes, prevemos las dificultades del idioma, y las problemáticas de estar desplazándonos a un nuevo territorio con una nueva cultura. En éste tipo de foros, la velocidad es tan rápida que no podemos prever estos inconvenientes. El cruce de un espacio a otro es inmediato y nos sorprende en la tranquilidad del espacio físico. La necesidad de aprender un nuevo idioma -o quizás más de uno- es un inconveniente inmediato, un inconveniente que se nos presenta a la velocidad que se mueve el discurso en el foro. No es de extrañar que esta necesidad de traducción casera se presente constantemente en los *newsgroups*, y que no sea una característica exclusiva del grupo brasileño.

Veamos otro ejemplo en el cual los espacios físicos se recrean en el imaginario del discurso.

Newsgroups: soc.culture.brazil
Subject: Re: Soama para todos,URGENTE
Date: Mon, 12 Oct 1998 12:22:13 -0300

>>>João Luiz escreveu na mensagem:
>>>É, o tempo passa... Já tem espaço até para uma sessão nostalgia.
>>>Bons tempos... :-)

>>Roger Wilcox schrieb:
>> Pois é, amigo João Luiz, a saudade põe purpurina nos nossos olhos. Na
>> verdade, aqueles tempos no SCB estavam longe de ser risonhos e francos, como
>> nosso amigo Gafanhoto o quer fazer acreditar. Nós tínhamos que acordar às
>> cinco da manhã e enfrentar a neve e o frio para chegar até aqui. Nossas
>> roupas eram andrajos e o frio penetrava fundo nos nossos ossos. A comida era
>> rara, muitas vezes apenas uma sopa rala e mal-cheirosa. Ou bem se almoçava
>> ou bem se jantava. Surras eram comuns e muitos guardam cicatrizes até hoje.
>> Bons tempos? Bah!
>> R.

>João Luiz escreveu na mensagem
>Que porra é essa?
>Quando a soc.culture.brazil começou vocês estavam num campo de concentração??

Bem, amigo João Luiz, tenho que confessar que câmaras de gás nós não tínhamos, embora houvesse um tal de um descendente de alemães, que defendia o separatismo do Sul do Brasil, que era chegado num sauerkraut, e que nos brindava com flatos extremamente ofensivos.
R.

En este caso no sólo vemos que el espacio físico es invocado desde el humor y la nostalgia, sino que éste es un espacio netamente local, un humor regional entendido por los códigos que se comparten exclusivamente en este foro. Tomo este ejemplo con pasajes chistosos ya que en gran medida los *newsgroups* cumplen de alguna forma ese espacio nostálgico, ese espacio que aquellos dejaron a la hora de partir de sus tierras. El tema de la nostalgia era un tópico más presente en los comienzos de la creación de los *newsgroups* y otros tipos de foros de comunicación de similares características. Hoy en día por la facilidad de información que nos propone el internet, y por ejemplo lo sencillo y prácticamente gratuito que es leer un diario local desde el otro lado del planeta, pareciera ser que el tema de la nostalgia está pasando a ocupar un segundo plano. A esto se le agrega que en unos comienzos la mayoría de los integrantes en los *newsgroups* residía en países como Estados Unidos ya que la red no había llegado tan masivamente como hoy en día a latitudes latinoamericanas. Con más y más acceso a la red desde países latinoamericanos, los tópicos van -como sería de esperarse- cambiando en su contenido y estilo.

Pero más allá del tema de la nostalgia, el humor está presente con las características del humor del café entre amigos, la charla sin ningún fin específico. Este estilo de conversación trivial sin ninguna finalidad es muy común en prácticamente todos los grupos. Lo interesante es ver cómo la idea del espacio físico familiar se intenta recrear en el espacio virtual. "Nós tínhamos que acordar às cinco da manhã e enfrentar a neve e o frio para chegar até aqui." Éste "aquí" imaginario produce una dinámica única, que no se encuentra en otro medio; es necesario crear el espacio físico local que se comparte con amigos en el espacio virtual, como si fuera un *performance*, un juego teatral y por lo consiguiente, un parámetro que entra en el espacio de lo lúdico.

soc.culture.argentina

Este grupo presenta características en algunos casos similares a los otros ya presentados. Prácticamente todos los post son en español (97%), con raras excepciones en inglés (2%), y también muy aisladamente, italiano y alemán (1%). Característico de este grupo es -por lo menos en los momentos que tomaron los datos- la enorme cantidad de posts con diálogos generales, el 92% de los casos. En este caso también el número de mujeres (9%) que participan es razonablemente bajo, muy cerca del promedio. Este grupo tiene una característica que comparte con otros dos grupos que no hemos entrado en éste caso. Ellos son *soc.culture.spain* y soc.culture.cuba. tanto el grupo de cuba como el argentino y el español tienen fuertes tendencias de crosspostear entre ellos, por lo menos en el momento que fueron tomados los datos. Veamos un ejemplo y observemos las características que estos presentan:

Newsgroups: soc.culture.argentina,soc.culture.chile
Subject: Re: Pinocho en cana
Date: 17 Oct 1998

>>> rafa wrote:
>> > Acabo de escuchar por la radio que al viejo choto lo arrestaron y
>>> pusieron en detencion en una clinica privada donde se esta recuperando
>>> de una operacion, mientras se decide que hacer con el pedido de
>>> extradiccion por parte del gobierno espa~ol. Entre otras cosas las
>>> autoridades francesas le habia negado la visa de entrada....vamos a
>>> ver que pasa con esto
>>> Saludos, Rafa

>> adolfo escribió en artículo:
>> Si Rafa, una gran noticia, lo acabo de escuchar en BBC. Los chilenos deben
>> de estar contentisimos ya que no tuvieron que gastar un solo tiro para
>> arrestar al criminal.
>> Les posteo a los hermanos chilenos la buena nueva.

> C.Nuñez wrote:

posteen
> noticias.
> Como no puedo precisar tu nacionalidad, no puedo exponer mis
> puntos de vista y por tal razón no saco nada con exponer mis opiniones.
> a alguien que a lo mejor desconoce muchas cosas de lo que ocurrio antes,
> durante y despues del mandato (no lo voy a llamar gobierno, aunque lo
> podría llamar Gobierno de Facto) de la Junta militar y posterior Pinochet.
> En relación a lo expuesto espero que en una proxima vez que
> desees opinar , dialogar , o publicar algo por lo menos digas tu naciona-
> lidad , ya que es problable que si eres español o mexicano no entenderias
> nada de lo que alguien de Chile te explique o exponga.
> Saludos

Estimado C Nuñez:
Que dios lo tenga en la gloria a usted y a su famoso gobierno de facto!
No se digo yo nomás.. por que otra casa de moneda no se la banca nadie!
Saludos
Miguel

PD Creo que la referencia del colega Adolfo fue un signo de alegría y regocijo al ver que noticia de tan tremenda magnitud esta sucediendo. Además que tiene que ver la nacionalidad de uno? O es usted un erudito en la materia por ser Chileno?

Un caso en el que se repele el cross-posting aunque sea de una forma moderada. La intromisión del otro requiere de la nacionalidad del intruso. No sólo se pide la identificación del intruso -al exigir que se identifique la nacionalidad para poder opinar sobre el tema- , sino que también se repele el crossposteo identificándose el "nos" con posesión del territorio virtual: "no necesitamos que nos posteen noticias." Lo que es interesante es que cada uno de ellos insistirá en remarcar que el mensaje está posteado en su grupo. Poniéndolo en otras palabras, tanto Nuñez como Adolfo están posteando en sus propios grupos, el tema es que los post están ligados, tema que ya hemos explicado anteriormente al describir el *crossposteo*. El discurso propone: como no puedo precisar tu nacionalidad, no puedo exponer mis puntos de vista y por tal razón no saco nada con exponer mis opiniones. Está dirigido a remarcar sus derechos de ocupar para si el espacio virtual que el otro ha invadido. Remarca también una ligazón entre la idea de espacio virtual y nacionalidad.

Conclusión

A modo de conclusión podríamos proponer que el internet presenta el desafío del intento de análisis de datos y la velocidad con la que se mueven estos. La red cambia tan aceleradamente que hoy es una realidad y mañana, y literalmente esta idea, mañana ya es obsoleto. A la hora de reescribir este trabajo, muchas de las características que hemos propuestos fueron cambiando, por ejemplo, el constante crossposteo entre el *newsgroup* español y argentino fue decayendo, y al mismo tiempo el crossposteo entre el grupo cubano y argentino se incrementó.

Pero pese a esta constante fluctuación de información, y la rápida transformación de los espacios, podemos resaltar algunos puntos que parecieran presentarse consistentemente en este tipo de foro.

Por un lado la existencia de un espacio virtual alude, por el imaginario de sus integrantes, a un espacio físico que en muchos casos es asociado con el espacio físico local de sus integrantes. Lo local y lo autóctono sobreviven en este espacio por medio del discurso regionalista; idiomas maternos y necesidad de identificación con iguales, asociados por la realidad de la nacionalidad física. Esta nacionalidad es aludida y no requiere de una validación concreta, el proponer un discurso regional y asociarnos con este discurso, es garantía suficiente para garantizar la pertenencia en un espacio virtual determinado.

Otro punto a destacar, es que la facilidad de acceso a distintos espacios, y la velocidad con la que fluctúa la información -o podríamos decir el discurso- generada por los integrantes de estos espacios virtuales, produce diferentes reacciones de aceptación y rechazo por parte de integrantes de estos mismos espacios. Si bien el fenómeno de lo global se plasma indiscutiblemente, y las fronteras que marcan los espacios virtuales se desbordan, existen fuerzas que actúan como oposición exigiendo el reconocimiento de estos espacios. La idea de plantear el espacio de los *newsgroups* como una gran esfera que abarca a todos sus distintos grupos parece sucumbir -hablando exclusivamente de los grupos latinoamericanos- al momento de intentarse crear un grupo que los abarque a todos. Dos ejemplos concretos es el fracaso de la creación de un grupo como *soc.culture.latin-america*, y al mismo tiempo la constantemente creación de espacios transgrupales, frutos del crossposteo.

"navegar" los espacios virtuales con una facilidad no presente en la realidad de los espacios físicos, plantea nuevas dificultades y nuevos horizontes. Esto se puede ver, por ejemplo, con la problemática del idioma. ¿Cuándo antes esta realidad se había visto presente con parámetros tan tajantes? Existen regiones virtuales, y al mismo tiempo, éstas están incluidas en un espacio mayor que abarca todas éstas regiones. La información y los espacios están al alcance de todos sus integrantes. Esta posibilidad genera una urgencia de acceder a la información que contrasta con las limitaciones de cuantos idiomas domina el individuo que navega en este espacio. Pero más allá de estas barreras, el espacio del internet no delimita las posibilidades del individuo que lo navega, es el individuo que llega con sus propias limitaciones, y a su vez, es éste él que crea sus espacios y sus rutas de acceso a la información. Muy acertadamente propondrá Hindle

> "Internet comunication is a highly personalized experience. Each multimedia session can be configured by the user for whatever purpose is desired."
>
> (La comunicación en el internet es una experiencia altamente personalizada. Cada sección multimediatica puede ser configurada para cualquiera sea el uso que se prefiera.)

Esta personalización en el internet -en el caso de los *newsgroups*- es el factor que genera la dicotomía de lo global y lo local. No es el grupo en si que plantea los parámetros y características de éste -¿qué es de última un *newsgroup*, tan solo un espacio en un server en alguna parte?- sino sus integrantes y discursos, los cuales fluctúan constantemente proponiendo a los espacios virtuales características cambiantes, características impregnadas de elementos netamente locales, que generan un diálogo entre la idea de lo global frente a lo local, y el espacio físico frente al espacio virtual.

Bibliografía

Castells, Manuel. **The rise of the network society**. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 2000.

Gender-online panel, Best of Café Utne. Online: http://cafe.utne.com/cafe/genderpanel.html. from January 16th - February 1st, 1996

The Internet as paradigm. Annual review of the Institute for Information Studies. Institute for Information Studies (Falls Church, Va.); 1997.

Networks in the global village: Barry Wellman (ed) Boulder, Colo.: Westview Press, 1999.

Fuente: everba.org/summer02/de_memoria.html | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

De Memoria
por Marcelo Pellegrini, University of California, Berkeley

El 12 de marzo de 1990 asistía yo a mi primer día de clases en la Universidad Católica de Valparaíso. Atrás quedaba el escondrijo de la niñez y la adolescencia; comenzaba, de este modo, la "verdadera vida", con algunas esperanzas y muchas incertidumbres. Con el tiempo, me iba a transformar en profesor de castellano y aspirante a poeta, y discutiría con mis compañeros de generación todos los temas posibles relacionados con el único que nos unía y nos separaba apasionadamente: la poesía y su futuro en el mundo. Un día antes de mi ingreso a la universidad, el 11 de marzo, a tres cuadras de ahí, en el entonces flamante Congreso Nacional de Valparaíso, Patricio Aylwin asumía como primer presidente de la nación democráticamente elegido por el pueblo después de diecisiete años de dictadura. Estábamos todos felices y habíamos iniciado un idilio con nuestro nuevo padre político, que más bien parecía un abuelo afable y benevolente. No creo equivocarme al decir que la sensación de aquellos días, palpable incluso en el aire que respirábamos, era la del inicio de un nuevo ciclo; la historia se había hecho carne, y nosotros estábamos ahí para vivirla y tocarla.

Todo esto era cierto, pero, como siempre, no vimos los matices necesarios en estos casos. Sufrimos lo que describe Borges en "El pudor de la historia": la fascinación ante un hecho aparentemente importante por lo grandioso o grandilocuente, la certeza de estar viviendo un momento definitorio para el curso de los hechos, sin percibir a veces que la historia se hace a partir de sucesos remotos que, a primera vista, no tienen ninguna consecuencia. Sin pudor, entonces, los jóvenes de dieciocho años de aquella época nos iniciábamos en las lides de la vida estudiantil universitaria. El 20 de marzo del mismo año asistí con muchos de mis nuevos compañeros y amigos a la primera sesión pública del Congreso Nacional de Valparaíso, otra marca histórica, decíamos, en medio del campo minado de acciones pensadas para perdurar que era el Chile de esos días conmovedores. Recuerdo lo anodino del ambiente: un edificio ultramoderno y lujoso, muy feo, limpio hasta el asco, lleno de gente que quería, como nosotros, ganarse una migaja de la historia (el "Yo estuve ahí", que se ha encargado de escribir tantas páginas de las crónicas y las historias hispanoamericanas), la seriedad y satisfacción de los nuevos senadores y diputados, nuestros aplausos al ver a los congresales de nuestra preferencia, nuestro silencio al ver a los derechistas sin remedio. La gente iba y venía, inaugurando así la nueva era de los consensos, los acuerdos y los abrazos entre los enemigos de antaño. Nuestra falta de pudor seguía, y, cuando cada uno volvió a lo suyo, seguimos con la ilusión: ingresar a la universidad literalmente al otro día del inicio de la democracia no significaba entrar a una institución liberada de los vicios de la dinámica dictatorial; cambió un poco la cara, pero no cambiaron los procedimientos y las arbitrariedades. Hasta donde sé, la universidad chilena, diez años después, sigue siendo un espacio problemático que lucha por sobrevivir; los cambios son lentos y se ven muy lejanos al interior de sus muros.

Mi otra ilusión, esta vez más personal, era la siguiente: al iniciar mis estudios de literatura, podría dedicarme a escribir y a formarme como escritor. En cierto modo eso era verdad, pero, en muchos otros, no. Es bueno darse cuenta que dedicarse profesionalmente a las letras -ser profesor, en suma- no quiere decir ser un apasionado por la poesía; muchas veces es exactamente lo contrario. Aquel equívoco personal era el contrapunto del equívoco histórico que estábamos viviendo y -¡oh, tragedia!- en ambos casos yo no me daba cuenta. Cuando finalmente pude pensar esto, ya era un poco tarde: había publicado mi primer libro, me creía escritor y, por lo tanto, debía asumir las consecuencias del caso; todo eso en medio de un ambiente político prontamente enrarecido y, por sobre todo, nada de estimulante, algo así como la mediocridad hecha institución. Las idas y venidas verbales del ex presidente y todavía comandante en jefe del ejército, sus lamentables declaraciones y gestos que revelaban por enésima vez al astuto pero poco inteligente soldado, llenaban el aire de desconcierto. Nosotros hacíamos lo que podíamos: apoyábamos al nuevo gobierno mientras el lenguaje de la política cambiaba: ya no "el pueblo" sino "la gente", ya no "oportunidades para todos" sino una vaga noción de "justicia social", sacada, tal vez, de alguna encíclica papal redactada en el vaticano latín de los años sesenta.

partido ni creo que lo haga. El egoísmo casi genético que tengo me ha sustraído de esos avatares, y me seguirá sustrayendo. No puedo hacer mío aquel noble sentimiento de los políticos que dicen dedicarse afanosamente a las necesidades del pueblo/gente que representan. Mis respetos y mi admiración para ellos. Siendo consecuente con mi egoísmo, decidí, entonces, ser escritor y académico, es decir, cultivar mi yo y hacerlo crecer, transformarme en un ególatra con justificación intelectual e institucional.

La poesía y sus consecuencias se transformaron en mi utopía, lo que, sabemos, no quiere decir lugar ameno, sino inexistente; todo era una aspiración, la proyección de un deseo. Si no recuerdo mal, mi primer poema lo escribí a los ocho años (una tía mía conserva ese pedazo de papel); hace poco tiempo volví a leer ese texto: en él hablo de lo frustrado que me sentía, de lo pesada e insoportable que era la vida. La caligrafía de ese pequeño niño que fui todavía me persigue, aunque ahora creo que, si volviera a escribir ese poema, estaría realmente consciente del por qué me siento frustrado y al borde del suicidio.

Lo que ese poema me dice hoy tiene, quizás, directa relación con el tema de la memoria; las primeras imágenes de mi infancia se remontan a un par de calles en un cerro de Valparaíso, y, sobre todo, a una "terraza", un inmenso balcón natural sobre el mar que estaba a la vuelta de mi casa, un pedazo de roca que era como una esquina flotante que daba directamente a la bahía, y, de ahí, al Pacífico abierto y azul, siempre azul, más azul que nunca. La tierra y las piedras del lugar eran nuestros anfitriones cuando, con uno de mis tíos, íbamos a ese lugar a encumbrar volantines al inicio de la primavera. Recuerdo vivamente tener agarrado el hilo blanquísimo por el que se sostenía esa figura geométrica suspendida en el aire, mientras, apoyando la espalda en el suelo, mirábamos el cielo, que era como un reflejo del mar y su murmullo. Esa fijeza podría ser un origen, y me tiene encandilado hasta el día de hoy. Y a propósito del hoy de ahora mismo, recuerdo cuando, en esas mismas calles, el año 1980, conversé con un amigo que andaría, como yo, por los nueve de su edad sobre la llegada del año 2000. No podíamos imaginarnos cómo sería el mundo en esa época (si es que llegábamos a verlo, porque podía acabarse antes), pero veíamos esa fecha como algo no muy lejano "¿Sabes cuánto tiempo queda para el 2000?", me dijo Patricio, mi amigo, "No", respondí yo, haciendo gala de mi temprana falta de habilidad con los números -"Solamente veinte años", replicó con un extraño aire de niño profeta, y vino un silencio que dura hasta hoy. ¿Qué será de mi amigo? ¿En qué lugares andará? Si lo viera hoy, no dudaría en celebrar con él el magnífico hecho de estar vivos veinte años después.

Entre esas imágenes e impresiones existía la otra cara de la realidad circundante. Si las idas a la terraza ocurrían en un espacio mítico sin cronología, la conversación sobre el advenimiento del nuevo milenio me puso de bruces frente al transcurso del tiempo y, más específicamente, frente al tiempo que vivíamos en Chile. Muy pronto supe que palabras como "golpe militar", "dictadura", "política", "izquierda", "Allende", etc., estaban rigurosamente prohibidas. Crecimos con la censura, el silencio, el miedo y, sobre todo, la incertidumbre. La dictadura estaba durando más de lo que muchos pensaron en un comienzo y mi generación recibió toda su primera educación bajo el signo del autoritarismo; Chile siempre ha sido un país militaroide, dogmático y racista, y en circunstancias como ésta esos rasgos se agudizaron al punto de constituir una segunda piel de la que todavía nos estamos desprendiendo no sin dolor e incomodidad. Recuerdo cientos de escenas relacionadas con la represión diaria, aquella de menor teatralidad que la sangrienta que también vivían cientos de personas más desafortunadas que nosotros, muchas de ellas hoy día muertas o desaparecidas. Nos acostumbramos, en suma, a borrarnos de todos los mapas posibles.

Frente al tiempo y sus miserias, nació para mí el afán por escribir. No quiero dramatizar mis orígenes de escritor y ponerlos como una "respuesta" a los desmanes de la dictadura; si algo de eso hay, se trata de una mínima parte. Comencé a escribir por razones que ni yo mismo tengo en claro y que se pierden en la caverna infinita de la memoria, llena de ecos, desvíos y puntos negros. Poco a poco, con más y más ahínco, quise ser escritor, y eso significa luchar contra la sustancia que me provocó el primer horror: el tiempo. Luchamos contra el tiempo pero somos tiempo y, más aún, somos nuestro tiempo. Si desde los románticos alemanes e ingleses -nuestros bisabuelos- esa es la característica de la modernidad, los poetas de hoy en día seguimos buscando la forma adecuada para esa modernidad que, como siempre, se nos escapa de las manos apenas creemos alcanzarla. "Todo es tan falso y tan hermoso", dijo alguna vez Gonzalo Rojas, el más importante poeta chileno vivo, y creo que nunca esa frase se nos ha hecho más patente.

El proyecto de hoy sigue siendo el mismo de siempre: escribir de la mejor manera posible. No creo en las tareas mesiánicas de los escritores; ni salvar el lenguaje ni resguardar el mito hasta que vengan tiempos mejores. Se trata de intentar habitar plenamente la lengua

Escribir, por lo tanto, no es sino rendirle cuentas a ese niño que fuimos. Todo esto tiene que ver, ciertamente, con la memoria; ir en busca de una palabra, la suficiente, es adentrarse en esa caverna infinita donde, a diferencia de la platónica, las sombras se pueden tocar. ¿Cómo no iba el filósofo, entonces, pretender la explusión de los poetas de la República? La memoria es un bien aparentemente intangible, el más preciado para un escritor y, por qué no, para un pueblo. No sé qué tarea le podría corresponder a un poeta en ese intento mayor que hoy en día parece estar afanando a algunos en Chile, a saber, el restañamiento de las heridas dejadas por la dictadura por medio del cultivo del recuerdo con ojos críticos. Más aún, no sé cómo un escritor que no vive allá podría ayudar en esto. Lejos de su lenguaje diario, lejos de ciertas palabras, lo único que le queda, al parecer, es la nostalgia.

A pesar de las dificultades y contradicciones que describí recién, que no necesariamente tienen que ser colectivas sino sólo personales, aquella tarea pendiente, un verdadero desafío, se presenta mucho más grande e importante que la dictadura militar y su figura emblemática, Pinochet; el dictador ya murió muchas veces y muchas veces ha sido juzgado por cada uno de los que tienen la conciencia limpia. Sólo nos falta asistir a su entierro.

Octubre 2000-10-10
Cultura y Transición a la Democracia en Chile: Negociaciones Simbólicas y Políticas Culturales en la Transición Chilena,
por Andrea Jeftanovic

El Rol de la Cultura en Chile de la Transición:
"Chile = Pinochet" y otras sinopsis de los años 90

Hablar de Chile desde Berkeley, hablar del rol de la Cultura en Chile durante la época de transición desde este nuevo espacio, desde una considerable distancia física, desde un nuevo oficio – como estudiante de literatura de una universidad americana-; es para mí un ejercicio novedoso. Claro que hablo de Chile, y en especial me interesa el rol de la cultura, es y creo que será una de mis obsesiones pero esta vez las coordenadas son distintas. Cuando me pregunto por el rol de la cultura durante ese período, pienso en distintos fragmentos, reflexiones desordenadas que operan como sinopsis de una problemática mayor. Por ahora, sólo me atrevo a enunciar algunos titulares, 5 sinopsis, que sin duda están circunscritas a mi acotada experiencia personal y generacional.

Sinopsis N° 1 LA ECUACIÓN CHILE=PINOCHET

Salgo del país, vengo a estudiar a Berkeley, le digo a mis alumnos de español que soy de Chile, ellos me dicen en la primera clase, Pinochet. Viajo a España digo que soy chilena, me dicen ah! Pinochet. Voy a Marruecos, con el oficial de la frontera no hablamos ningún idioma en común, pero cuando ve mi pasaporte se ríe y me dice Pinochet. Y ese nombre-marca globalizado que traspasa fronteras es la única palabra que nos comunica bajo el mismo significante. Donde digo Chile, me responden Pinochet. A veces me dicen Zamorano, Neruda, Valparaíso. Rara vez me dicen Gabriela Mistral, cobre, Ricardo Lagos, vino, Roberto Matta, Los Jaivas, pisco, Jorge Díaz, madera, islas, Violeta Parra, ventisqueros, Claudio Bravo, desierto, Raúl Ruiz. Siempre aparece la ecuación: Chile igual Pinochet. Y casi me es natural, casi no me dio cuenta de lo que eso representa porque es parte del paisaje, porque es como decir que Chile es largo y angosto. Y es problemático que no me de cuenta, que halle natural que mi identidad nacional y cultural sea equivalente a un dictador, a un criminal de lesa humanidad, a un militar sin cultura.

Digo Pinochet y no es una sólo un apellido, no es sólo el nombre de un gobernante, es una constelación de conceptos y emociones. Digo Pinochet, y digo toque de queda, digo censura, digo degollados, digo clasismo, digo tortura, digo neoliberalismo, digo miedo, digo división, digo no a la cultura, digo estado de guerra, digo humanoides, digo protestas, digo silencio, digo impaciencia, digo intolerancia, digo moralismo-doble moral. Más allá de la discusión por la inmunidad o los efectos políticos, el tema es cómo un país ha su erigido su identidad cultural en torno a este personaje. Ya sea a favor de él, sobre la base de una profunda identificación; o bien, estando en su contra. Pinochet, más allá del individuo, es un universo de dogmas, un sistema valórico. Representa una cultura, no la única cultura del país, pero sí una determinada cultura.

Pinochet es una *forma de relacionarnos*, todos somos dictadores y subalternos en el trabajo, en el hogar, en las relaciones afectivas. Siempre queremos imponer nuestra verdad, porque la verdad es una, es única.

Pinochet es *orden jerárquico*, la noción de los superiores y los inferiores; el clasismo despiadado: la gente, los rotos, la clase media, los nuevos ricos, el jet set, la clase emergente, el red set, la aristocracia latifundista. Es la postulación al nuevo trabajo con foto tamaño carné para confirmar la "buena presencia"- aspecto caucásico, apellido vinoso-, y la red de amigos-conocidos son los requisitos básicos de toda ocupación; creando un círculo social endogámico que no se rompe nunca, donde los pobres siempre serán pobres,y los ricos siempre ricos. Porque la cultura pinochetista es globalizada cuando se trata de negocios, pero provinciana cuando se trata de cultura.

Pinochet también es una *forma de hacer las cosas*, de un modo prolijo, efectista pero solapado, borrando las huellas, sin responsalidades claras, donde la culpa la tiene siempre el de más abajo. Un móvil si autor pero con blanco certero.

Pinochet es *la cultura light, la falta de conocimientos, la teoría burda, y lo peor, es la ignorancia arrogante*.

> Todos lolas noches estudio libros de historia, de filosofía, de ciencias políticas, de religión, de economía. Leo por 5 minutos y apago la luz.
>
> Pinochet lee un discurso con su voz terrateniente, y cito su cita: ."como dicen los SEÑORES Ortega y Gasset.

Pinochet es *una estética*, objetos ostentosos bañados en oro, casa amuralladas, cuadros de marinas y batallas navales, vino en cacho, mercedes benz con vidrios polarizados, mármol en los baños, muebles Luis XV, perla en la corbata; es montura inglesa, espuelas de plata, el grito del arriero que después toma té a las 5 de la tarde en juego de porcelana.

Pinochet es *humor negro*, la carcajada del prepotente, el chiste cruel donde sólo se ríe uno; imagínense o recuerden... estamos en gobierno concertacionista, comienzan las excavaciones de las fosas de los detenidos desaparecidos y se encuentran dos cuerpos en una tumba. Pinochet es interrogado por los medios de comunicación por este hecho y comenta....."mm, dos cuerpos en una tumba, pero qué economía más grande!!" No pasa nada, impunidad absoluta. Menos mal que estamos en Democracia.

Yo pensé que establecida la Democracia, Pinochet iba a pasar a la historia, a la pre-historia; pero sigue siendo presente, a veces incluso es futuro. Año 2000, Pinochet sigue figurando en los titulares de diario, provocando con sus ácidas intervenciones. Y por más que cambie de lugar y condición - Presidente de la República, Comandante en Jefe de las FFAA, Senador Vitalicio, militar en retiro- él sigue constituyendo la mirada panóptica de nuestro quehacer. Si Chile tiene un desafío cultural por delante, es definirse sin Pinochet, es consolidarse como país, con sus valores, imágenes y proyectos al margen de él. Pinochet, me refiero no sólo a la persona, no puede ser inmortal. Pero confieso algo, que quizás comparten muchos chilenos, me da miedo que Pinochet se muera. Es el dato de fondo. Ojo con la ecuación, Chile = Pinochet

Sinospis N°2: Doctor Menguele, la otra cara de la verdad

A veces existen espacios donde la biografía personal se cruza con la historia colectiva. Me siento en uno de esos intersticios. Egresé de la escuela secundaria el mismo año en que se acabó la Dictadura, dos procesos paralelos que significaban una conquista de la libertad, un proceso de individuación; me liberaba de dos sistemas opresivos- nadie se imagina cómo son los colegios en Chile, menos desde América donde los estudiantes tiene derechos, eso es tema de otra charla; pero básicamente la mayoría de los establecimientos comulga con esa cultura del rigor, del miedo, de la jerarquía, del uniforme impecable, de las uñas limpias, de la humillación en público porque allá los errores, las notas son públicas (sobre todo las malas), y las evaluaciones arbitrarias.

Pero en fin, voy a otra cosa, mi estadía en el colegio no sólo tuvo aspectos negativos. Pertenecí a un curso bastante unido y conservo algunos grandes amigos hasta el día de hoy. Mi clase era un grupo representativo del país, la mitad estaba a favor del régimen, y la otra mitad en contra. Después de egresados acordamos realizar una vez al año una reunión de reencuentro. La transición avanzaba, yo paralelamente vagaba entre la historia, las letras, el periodismo, la psicología y finalmente la sociología. La verdad en el país era necesaria pero también implicaba descubrir lo más oscuro de ese período político. No es fácil mezclar la vida cotidiana con el destierro de la fosas en Pisagua, cómo se puede ir a una fiesta después de haber visto en el noticiero los esqueletos vendados y apilados en el desierto. O sentarse a comer en la misma mesa cuando la mitad de la familia siempre sostuvo que lo de Chile no era una dictadura sino que una dictablanda. Por eso me extraña esa noción optimista y casi eufórica de la Transición, para mí fue un período con tantas tumbas, cadáveres y funerales desfasados, entre ellos el de Allende.

Vuelvo a lo del colegio. La segunda reunión en 1990 coincidió con la publicación de algunos nombres de los responsables de ejecuciones políticas. Leo el diario y encabezando una de esas listas aparece el nombre del padre de un compañero de curso, que por cierto se llamaba igual. Su padre había sido el médico jefe encargado de diseñar los métodos de tortura en un conocido centro de detención. Sí, él fue el Doctor Menguele chileno, que así como el doctor nazi, se había preocupado de la ciencia de la muerte, de la ingeniería del sufrimiento, para manejar ese límite difuso entre el dolor y la confesión; o, para montar la muerte inodora, invisible, incolora, sin huellas. Él que era el apoderado estrella, el director del centro de padres, el padre médico que viajaba a congresos y que todos mirábamos con admiración, porque el resto de los padres eran profesores, comerciantes, economistas, contadores, pero él era el único papá MEDICO. Miré ese nombre y recordé la vez que yo volaba en fiebre, y él mismo me puso una inyección en casa. El señor torturador me había puesto una inyección sanadora con su mano asesina. A mí me hizo el bien, a cuántos le hizo el mal!. Todavía resiento ese pinchazo.

El compañero en cuestión no volvió a ir nunca más a las reuniones, espero que por vergüenza y no por orgullo. Esta es una simple anécdota, pero ilustra un fenómeno propio de la transición, descubrir que tal

vergüenza de ese hallazgo, y de otros. Esto tiene y no tiene que ver con el rol de la cultura.

Sinopsis N°3 Las dos Transiciones, las dos culturas circundantes

El gobierno de la Concertación impuso rápidamente la etiqueta del consenso, una fórmula simplista, falaz y superficial que intentó borrar el conflicto; y nos impuso la idea de una sociedad en paz y rentable. El consenso de la mano del neoliberalismo suspendió el duelo nacional y bajo un modo autoritario clasificó problemas y soluciones, causas y procesos. Pareciera que el Gobierno nos quiso indemnizar de tanto dolor con altas tasas de crecimiento, con bajas tasas de interés, con malls para comprar nuestro sueños, con alianzas comerciales. Y la cultura que avaló este programa, tuvo que ver con proyectos artísticos homogeneizantes, conformistas con las circunstancias, que exploraban territorios conocidos. Fue el reino del café concert, del humorista burdo que dispara chistes racistas, clasistas. O bien, del teatro de living, la literatura burguesa que fabrica estereotipos de exportación.

Para mí la verdadera transición comenzó cuando se detuvo a Pinochet en Londres, cuando se le señaló como criminal de lesa humanidad, cuando se escucharon las querellas, cuando se dictaron los fallos; aunque aun esté pendiente su enjuiciamiento. La Transición oficial fue una operación mediática, una negociación puertas adentro, una alianza comercial y política. La cultura de la verdadera transición, la que no transó ni con el consenso ni con el mercado ya venía murmullando desde el comienzo el malestar, el duelo pendiente, la sospecha, la violencia solapada cuando todos estaban celebrando en la fiesta maníaca de la bonanza económica y política. Quiero hablar de esa cultura, y del rol que ésta ejerció.

Sinopsis N° 4: Por favor, prendan las luces, se presenta la cultura nacional: la vanguardia y el subalterno no como moda sino como necesidad

Como en la mayoría de las Dictaduras, la cultura fue opacada, manipulada, obstruída por subversiva. La fórmula del gobierno autoritario fue anular las voces nacionales e importar modas, autores, cineastas, pintores, músicos del extranjero. El habla de Chile estuvo dominada por el discurso foráneo. En ese tiempo sólo se escuchaba música en inglés, se veían películas extranjeras no aptas para pensar; sólo conocíamos a pintores internacionales u de otra época. De la producción artística nacional y vigente, poco o nada. No quiero decir que durante la Dictadura no hubo cultura, claro que hubo movimientos subterráneos de los años 80 que buscaron espacios y lenguajes, formas de creación y protesta encubiertas de gran valor artístico y social. Pero las expresiones culturales manifiestas y oficiales tendrían obsesivamente referencias extranjeras, como si no tuviéramos nada que decir o nos diera miedo mirar y expresarnos.

Con la llegada de la democracia hubo una considerable proliferación de proyectos y registros en los distintas ámbitos de la cultura. Y quiero ser concreta y específica, porque para mí la cultura no es algo vago, teórico ni abstracto, sino que se corporiza en libros, obras de teatro, música, cuadros, esculturas, instalaciones, películas, ensayos, cortometrajes. Se trata de proyectos que logran superar la agenda política, las señales del mercado, y nos ofrecen una parte importante y auténtica de lo que somos y desde lo cual podremos leernos y ser leídos. El rol de estos trabajos, independiente del soporte que utilicen -palabra, imagen, tela, video- es escribir una historia que no sale en los periódicos ni en las enciclopedias. Éstos inscriben en un registro dinámico la voz colectiva, los murmullos de la calle, las pesadillas nocturnas, los temores diurnos, los fantasmas, las críticas, las preguntas, el malestar de los seres de un deteminado tiempo. Son trabajos que logran capturar todo eso y devolver en una frase, en una imagen, en una melodía, en una escena, en un diálogo una verdad que nos remece y golpea.

Sin duda se trata de obras que por su calidad son y serán universales, pero que en el momento en que fueron gestadas cumplieron una función social de protesta, de comunión, de empatía, de catarsis, de revelación, de sentido vital e irremplazable. Porque son proyectos que denuncian la inestabilidad de los nombres, roles y certezas; señalan las rupturas, esbozan los lugares subjetivos y la imposibilidad de establecer una verdad omnipotente. En general esta producción cultural en mi opinión adquirió, -y adquiere porque sigue en desarrollo-, formas vanguardistas no por moda, sino por necesidad. El derrumbe de las formas racionales de convivencia - tortura, censura, exilio, muerte- fracturaron los discursos tradicionales para dar paso a una estética del fragmento, de las ruinas, del absurdo, del quiebre. Lo interesante fue que si bien había una referencia constante el pasado histórico reciente-la dictadura-, éste estaba inserto en coordenadas descontextualizadas de espacio y tiempo, que provocó una explosión polisémica de significados y percepciones alejados de los relatos explicativos, y donde la historia como punto de referencia se descomponía. Es decir, su motor principal siguió siendo la experiencia de violencia y desquiciamiento del sistema de vida y valores de la sociedad chilena en la última década. Sin embargo, las tradicionales oposiciones entre opresores y oprimidos, entre victimarios y víctimas, entre idealistas y mercenarios; fueron desplazadas hacia otros territorios: los del erotismo, la marginalidad, el inconsciente, la historia privada, la culpa compartida, la violencia encubierta.

cómo el único. Entonces, se comprende el interés por el sujeto subalterno, el protagonismo en estas proyectos de los locos, los pobres, los travestis, los jóvenes, los borrachos, los campesinos, los iletrados, los enfermos, los drogadictos.

Pienso en obras vitales y específicas que durante la transición me remecieron como ciudadana, como ser humano, como hija de un determinado tiempo. Son muchos los trabajos, sólo nombro algunos, pecaré de localista. Nombro los trabajos que tuve la oportunidad de ver y se quedaron frescos en mi mente:

- El campo del teatro fue potente y pienso en las producciones de *El Gran Circo Teatro* bajo la dirección de Andrés Pérez, que reeditó el teatro callejero y popular dando vida a la inolvidable *Negra Esther*, los amoríos de una prostituta de puerto con un poeta oral. O, La trilogía de la Compañía de Teatro de la Memoria de Alfredo Castro, que indagó en los márgenes de la sociedad, entre los travestis, los asesinos, los locos logrando una poética de lo obsceno. O, la obra de Ramón Griffero*, Río Abajo*, que montaba las vidas paralelas de seis vecinos de un edificio comunitario de clase baja, donde los jóvenes vivían el desencanto de la vida a las orilla de un río donde se drogaban, amaban y asesinaban. O el montaje, *En La Soledad de los Campos de Algodón* de Koltés por la compañía RKO SUEÑOS, donde dos hombres se violentaban y dominaban a través de la palabra. O, el tren de la obra *Gemelos* de la extraordinaria compañía LA TROPPA, donde un tren de juguete cruzaba el escenario por 2 interminables minutos; no importaba si ese tren iba a Auschwitz, a Tejas Verdes, a Kosovo; ahí estábamos todos siendo espectadores y cómplices de la industria de la muerte.
- En Danza, recuerdo a los 8 bailarines de la obra *LOS RUEGOS*, desnudos bajos impermeables que movían bruscamente para después equilibrarse y caerse del respaldo de una silla. O, la pieza *El Espejo en el Agua* de la compañía de Luis Alberto Araneda con sus movimientos secos y delicadamente violentos, donde una pareja corre desde extremos distintos del escenario para abrazarse en un golpe que los funde.
- En escultura, pienso en los Generales de fierro de Hernán Puelma que miran un horizonte insospechado. Los úteros de bronce de Fernando Castillo, las esculturas estridentes de Palolo Valdés-
- En libros, el volumen de crónicas *La Esquina es mi Corazón* de Pedro Lemebel es vital para descubrir un Chile invisible, cruel en sus diferencias, implacable en sus juicios. Indispensable fue también, el libro *Los Vigilantes* de Diamela Eltit donde una madre teme a los vecinos que invaden su espacio privado. O, *El Infarto del Alma*, de la misma autora, que es el colapso del amor, de la identidad, del otro**.**
- En música, recuerdo el recital de despedida del grupo de rock Los Prisioneros, en el que cantaron el himno dictatorial "*El baile de los que sobran*"… cuando ellos en realidad habían cambiado, y eran otros los que sobraban y de otro modo.
- En el cine, la película *La Frontera* de Ricardo Larraín es clave para comprender el tema de los exiliados, su difícil retorno, los traumas y las fracturas familiares tras esa experiencia. O el filme *Caluga o Menta* de Gonzalo Justiniano, que escenifica el tedio, la violencia y la desesperanza de los pobres en la naciente democracia.

Sinopsis 5, último titular: créditos para una próxima película

El proceso cultural chileno ha sido un espiral de movimientos antitéticos: de lo externo a lo interno", del silencio al habla, de la depresión a la fiesta; de la euforia a la crisis. Creo que en la mayoría de los casos amtes mencionados se intentó romper el discurso nacionalista del poder; desmitificando el concepto sagrado de Nación para buscar una nueva definición de la Identidad Nacional, que no viniera dada por el poder hegemónico, sino por el discurso y los sujetos que éste omite. Gran parte de estos proyectos se han construido a partir de las historias silenciadas, ignoradas y subterráneas de los no-heroicos, los no-próceres, los no-padres de la Patria.

Quiénes somos los chilenos, en tanto latinoamericanos y ciudadanos del siglo XXI? No sé. Estos proyectos han comenzado a indagar en esa identidad desdibujada, de un país que vivió por tantos años volcado hacia afuera y bajo falsos pactos. Las estéticas de las obras transicionales trabajan con los materiales y los vuelcos de una sociedad despojada de sus mitos, precaria, vulnerable, sin modelos ni heróes donde el país y los sujetos deben inventarse de nuevo.

Y porque confío en el relevante rol de la cultura, espero que en el futuro como consecuencia de este despliegue artístico y cultural, diga Chile y me digan teatro de vanguardia, cine social, pintura, libros, rock, y no más, o no sólo Pinochet.

Fuente: everba.org/summer02/anuncios_clasificados.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

ANUNCIOS CLASIFICADOS (O UN SOLO CUENTO, AUNQUE NO LO PAREZCA)
por Miguel Gomes

PRIMERA SESIÓN CON EL PSICOANALISTA

—...ya basta de preliminares. Abra usted su inconsciente y diga: *aaaaaaaaa*...

TRACTATUS DE SILENTIO

Ayer escribí mientras dormía. Por eso no tengo obra.

WATER MUSIC

Un destino trágico, que es lo mismo que decir una historia usual: de niño —ni siquiera tendría ocho años— le gustaba la música. Todo el día oía al vecinito dándole al piano y él, cada vez que podía, les repetía a los de casa que quería estudiar y ser músico. Que si el conservatorio, que si el solfeo, que si las lecciones particulares y a ver cuándo me matriculan. Cosas de muchacho; seguramente se las escucharía al otro y él también las diría. Y no que ocurriese esporádicamente: era siempre igual, todo el día lo mismo. Hasta que se oyó el dictamen furioso, la voz de la ley, porque el niño fastidioso no lo deja a uno ni desayunar:

—Cállate, coño. Que eso de ser músico es de maricones.

Cambiemos de tema. La retórica de la bofetada fue más efectiva.

La adolescencia resultó más pacífica. Pasó llena de melodías perdidas.

A los veinte, cuando se graduaba de contador, se atrevió por fin a tararear. Pero era uno de esos tics que están y no están. Ni se notan.

A los treinta, los compañeros de oficina apenas lo trataban. Era un individuo retraído y solitario. Pero todo el mundo lo reconocía de inmediato por el tarareo. Exactamente. A veces era *tu-ti-tú-ti-tutu-tu-titú*; otras veces era *hummmm-humm-hum-hummmmmm*; y, de vez en cuando, algún silbido.

A los cuarenta seguía solo y aún tarareaba. En la oficina, no faltaba más, con todas sus cuentas al día.

No había desistido de tararear a los cincuenta, entre el café de las diez y la corbata.

Así iba, hasta que un día lo echaron de menos. Para ser francos, ya había transcurrido una semana y nadie sabía de él. Las cuentas se amontonaban y el de los silbiditos no aparecía. Telefonearon; no contestaba. Se dio el parte a las autoridades correspondientes.

Es difícil contar la escena —o el movimiento— final de esta historia: quizá no exista siquiera el tono adecuado. Los que entraron al estrecho apartamento de solterón vinieron a encontrarlo en el único dormitorio. Lo vieron tendido en cama. Las sábanas revueltas, como si hubiese habido un forcejeo; el rostro hinchado, a punto de estallar. La asfixia debió de haber sido lenta y la agonía, interminable. Pero lo verdaderamente extraño del asunto era que todo estaba hecho una sopa: el cubrecama, la almohada, la ropa del finado. Hasta la alfombra burbujeaba cuando la pisaron los enfermeros.

En el tocadiscos —uno de esos automáticos, que repiten la selección hasta que alguien los detenga— todavía sonaba Haendel.

VOCACIONES Y AFINES

Vea usted lo que son las cosas. En la vida tenemos que escoger, enfrentarnos a las decisiones más odiosas; y, por delante, uno lo que normalmente encuentra son caminos que se bifurcan. Que si a la derecha o a la izquierda. Que si esta novia o la otra. Que si quedarnos en este país o regresar a la tierra de nuestros padres. Que si este trabajo mal remunerado en Manhattan o el que paga todo-el-dinero-del-mundo, pero justo-en-el-fin-del-mundo, en la mitad mismísima de la nada, allá en North Dakota o quién sabe dónde. Yo lo que quería, desde antes de cumplir diez años, era ser escritor. No le puedo describir lo que sentía cuando lo pensaba. Llenaba cuadernos y cuadernos de historias; la mayoría, segundas partes de Stevenson o Verne, como es natural a esa edad. Después, a los doce, empezó el Homero, y enseguida el Dante, y fíjese usted que hasta intenté escribir una epopeya en tercetos encadenados. Los muchachos hacen cosas de ese tipo; bueno, los muchachos de antes: los de ahora, ya se sabe, no se despegan de las maquinitas. Yo era de la época de los libros. Y no había nada más importante, más imperioso. Leía, devoraba libros. Escribía. Por supuesto, a los veinte, uno se gradúa de ingeniero, o de médico, o de psiquiatra, o de profesor de algo, pero no de escritor. ¿Para qué servía algo semejante? No para sostener una familia, desde luego. Ingeniero, médico, psiquiatra, profesor. A los treinta se comienza a tener hijos e hipotecas y, con suerte, sólo pocos problemas con la mujer de uno. A los cincuenta viene lo de pagar la educación universitaria de los muchachos, cosa que, a la larga, se siente como una prolongada liposucción. En fin, que se casan los hijos y se despiden hasta la próxima y, en eso, ya uno anda con los sesenta a cuestas. De pronto, con el respiro, lo que queda es preguntarse qué pasó. Qué pasó con todo. Adónde se fue. Dónde están aquellas epopeyas que uno quería pergeñar, o las novelas. Hay, eso sí, apuntes dispersos aquí y allá, montañas y montañas de escombros de obras imaginadas, que, con un poquitín de tiempo, quizá cuando me jubile, podrían cobrar forma. ¿Por qué no? Pero lo duro es darse cuenta, súbitamente, de que para ser escritor hace falta algo más que escribir o incluso escribir bien. Los contactos: los dichosos contactos. Esos que se adquieren tras decenios y decenios de bregar en el *medio*; el *medio* ése con el que uno no está familiarizado por la sencilla razón de que tenemos que ganarnos la vida en oficios más pedestres, más prosaicos, con sueldo fijo, seguro médico y cuota de jubilación. A estas alturas no hay nada que hacer. Sin embargo, a veces fantaseo con que cualquiera de las personas que encuentro en el metro, usted, por ejemplo, uno de esos desconocidos con que uno se desahoga sabiendo que al llegar a la estación, en dos o tres minutos, continuaremos siendo anónimos y extraños, cualquiera de esas personas, decía, al escuchar esto que sin ton ni son le cuento, de repente, aparte el *New York Times* que estaba leyendo, se ponga a sonreír y me diga: "en efecto, amigo, vea usted lo que es la vida —soy editor; trabajo para Harper & Row Publishers... Tome, ésta es mi dirección; mándeme su manuscrito, o vaya a entregármelo personalmente cuando guste". Pero claro, esas cosas no suceden. Normalmente todos los desconocidos con los que me pongo a conversar actúan exactamente como usted: me miran con desconfianza, discretamente se mueven en el asiento, alejándose poquito a poco, y hunden la cara en el periódico. Y, en cuanto el tren se acerca a la estación, saltan y desaparecen, más rápido que nunca.

Y lo dejan a uno con la palabra en la boca.

SEGUNDA SESIÓN CON EL PSICOANALISTA

—En mis sueños hasta el buque fantasma se va a pique.

LO QUE FRANZ NO PUDO CONTAR

Una mañana la cucaracha amaneció convertida en checo que se llamaba Gregorio. Por fortuna, la metamorfosis ocurrió luego de la caída del muro de Berlín: el mundo estaba en calma y nadie padecía dolores de conciencia.

A sus exparientes —incluido el obscuro y detestado insecto que era su padre— Gregorio les ha echado raciones generosas de ácido bórico. No siente nada cuando los barre y los tira a la

Tras un período de transición, Gregorio está felizmente casado y es padre de tres. Ha prosperado en los negocios. Sabe un montón sobre fondos mutuales, invierte capital en la televisión digital y, últimamente, *Microsoft* se lo plantea como posible gerente de alguna de sus sucursales en el centro de Europa.

HIJO, TENGO QUE CONFESARTE ALGO

1- La versión hebrea de este relato habla de un dios con gran sentido de la organización que dedicaba cada día de la semana a inventar algo distinto. Un prodigio de disciplina. Al hombre vino a formarlo de barro, hacia el final, y de la costilla le desprendió una mujer para que la empresa fuese completa. Por supuesto, aunque después montase en cólera —por percances de todos conocidos—, a ese dios lo satisfizo su trabajo.

2- La versión maya-quiché asegura que hubo tres intentos: primero, las divinidades optaron por el barro pero, claro, a la menor llovizna el sujeto se les deshacía. Segundo fue el palo y, fatalmente, no hubo bastante inteligencia para agradecer la creación (de allí salió el mono). A la tercera iba la vencida: el hombre fue hecho de maíz. Y le dieron el visto bueno.

3- Los romanos y quizá los griegos —no se sabe a ciencia cierta— hablaron de un Prometeo llamado en latín *plasticator* que, en un acto de rebeldía, se atrevió a forjar seres humanos de arcilla —y no sólo eso: para fastidiar a los olímpicos y hacer más arriesgada su insolencia, les dio a los hombres el fuego: la vida, la sed de poder, el ansia de crear. Por eso lo del águila que le roe el hígado a Prometeo y lo de las cadenas, y lo de Hércules, y Esquilo, etcétera.

4- Pese a tan venerables tradiciones y tantos siglos de inventiva, yo, en cambio, acabo de enterarme de que no soy más que el fruto de un error.

UN DIFUNTO A OTRO

—Fíjate, chico: parece que arriba todavía hay uno que practica el realismo.

AGOTAMIENTO CREADOR

Érase una vez un escritor reputado por sus historias rigurosamente intelectuales, apolíneas hasta el tuétano. Un buen día, después de años y años de producir libros que fueron aclamados por la crítica, libros menos sobre la vida que sobre el arte de contarla, un buen día, decíamos, dejó de escr...

EN UN AUTOBÚS ATESTADO: MEDITACIÓN ESTIVAL

Heráclito, desde luego, estaba en lo cierto: nadie se baña dos veces en el mismo río.

Algunos ni siquiera han tratado de hacerlo.

FILÓSOFOS

Era amigo de Platón, pero más lo era de la Verdad. Carecía, por lo tanto, de verdaderos amigos.

CLASE MAGISTRAL

> Prisons are built with stones of Law, brothels with bricks of Religion.
> BLAKE, *Proverbs of Hell*

en la cosa amada? El tipo tenía razón. Desde ayer, a las nueve p.m., ya no soy yo, sino aquella muchachita, la Melora, ¿te acuerdas que te conté?; ajá, una que está bien buena; la que siempre se me sienta en la primera fila y después de clase se me queda metida en el despacho... y que para consultarme dudas sobre el texto que tenían asignado.

(LOS ABAJO FIRMANTES, UN CÍRCULO DEL INFIERNO)

...si se hace justicia, que sea para todos: ¿o acaso al par de italianos ése no se le debería también aplicar alguna pena? ¿El voyeurismo, señoras y señores, no tiene castigo?...

SUEÑO

Denigraron de mí y de los de mi especie; insultaron a todos los míos y a mi descendencia; me ofendieron; me escupieron; me patearon; no hubo grosería que no me endilgaran; alguien se limpió la mano después de rozarme; fui ridiculizado, postergado; se me convirtió en hazmerreír del pueblo, *looser*, víctima preferida, el idiota.

Por eso aprendí a bailar.

FRAGMENTO DE ENTREVISTA

—Y ¿cómo se explica que hasta ahora no haya escrito sus memorias?

—Qué ocurrencia. Ya estoy muy viejo para eso.

LA TAREA DEL HÉROE (TERCERA SESIÓN)

Allí estaba el enemigo tan temido, el de las pesadillas.

Jorge se apresta para el combate. Alguien, algún día, lo llamará *santo*, sin percatarse del temblor de muñecas que hay en él. Respira hondo. Se baja la visera y siente que el clic metálico le hiela la sangre: es un sonido breve y torpe, pero anuncia el duelo.

Afianza en el ristre el cabo de la lanza. El dragón está enfrente. Por momentos apenas, Jorge lo mira y sólo da con una mezcla confusa de cosas que no parecen tener sentido juntas: hay dientes allí; escamas y patas; garras horripilantes. Pero también obscuridad con alas de murciélago y lo que serán, probablemente, los restos de víctimas recientes: en el suelo, unas zapatillas de tenis, como las que calzan las señoras mayores de las villas cercanas; enredado en una de las uñas carcomidas y como oxidadas, un mechón de cabellos blancos; en el cuello de la bestia, un delantal.

El dragón está enfrente. No hay más que hacer: Jorge se persigna, retoma con firmeza el escudo y espolea su montura, que da un brinco y avanza. No es necesario afinar demasiado la puntería. La lanza toca al enemigo: se hunde con precisión y lo atraviesa. Ha ensartado el corazón, aún bamboleante, y lo expone al aire libre. En aquel segundo brusco todo es salpicón de sangre, humores verdes y ese berrido casi humano de la criatura. Son gritos los suyos.

El dragón se desploma para no moverse más. Jorge ha acabado su tarea.

Entra en escena la policía: el dragón la había logrado telefonear minutos antes, cuando el fin se aproximaba. Lo acusan de monstruo a él, a Jorge; le echan encima las esposas, dándole gritos, golpes. Los del vecindario se han enterado y se arma la gorda. Que si energúmeno, que si matricida. Un tantito más y acabamos en linchamiento. Lo encierran a empellones en la camioneta que no se sabe si es ambulancia o jaula.

Antes, desde luego, lo insultan: le quitan la armadura y le ponen esa indumentaria de siervo, camisón indigno —bien atadito, eso sí, a sus espaldas.

CONTRA LOS ANGLICISMOS

Una *obra de ficción* es la que ni siquiera existe.

ANUNCIOS CLASIFICADOS

Oye, oye: ¿y qué tanto escribirá el tipejo ése? Cada vez que hay reunión de profesores allí está él, calladito, sin abrir la boca, escribe que escribe. ¿Para qué lo hará, si nunca participa en los comités y se limita a dar sus clases, mirar el techo durante las horas de despacho y después desaparecer sin haber dicho hola ni adiós?

Oye, y ¿será verdad eso de que es raro? Tú sabes a qué me refiero: como ido. En la luna todo el día. Los alumnos se ponen nerviosos, porque llega la hora y el hombre sigue en su charla y sólo para cuando se desesperan y se le van todos, lo siento profesor, pero tengo otra clase. Ah sí.

¿Escritor frustrado?... Pssst. Eso suena elegante. Ajá. Francamente, no se sabe de nadie que haya tenido una conversación completa con él. Demasiado vulgares para su gusto; no sabemos ni hablar español bien, dicen que dijo. Nos desprecia a todos... Excepto a aquel Jorge... ¿cómo se llamaba?... el que daba literatura medieval e hizo aquella cosa horrorosa... Bueno, el Jorge también era raro y acabó encerrado, porque lo suyo sí era grave. Éstos que se creen *scholars*... Míralo, al tipejo: cara de bicho, ¿no? Habrá reñido con el papá, en la niñez, je je: la neurosis le da por ataques a todo lo que tenga autoridad; aquí se ha peleado con tres jefes seguidos. Suerte que obtuvo la permanencia en el cargo, porque si no... Míralo: parece el más interesado en la reunión y toma notas sin parar. ¿Qué tanto apunta? Que no nos venga con cómicas: desde hace años que no hace más que escribir durante las asambleas del departamento de lenguas y literatura y, que se sepa, la que lleva la minuta es Patricia, la secretaria. Nadie ha leído jamás una redactada por él.

Un día, un profesor que estaba sentado al lado suyo nos vino con el chisme de que el tipo lo que hacía era escribir anuncios clasificados. ¿Cómo es eso? Sí, chico: anuncios clasificados. Cuadraditos ínfimos llenos de letritas. No deja un espacio en limpio en toda la página y la letra chiquita, chiquitica, minúscula, como para ser leída con lupa. Hasta marea. Je. A ver si se consigue otro trabajo... bueno, no: ¿de quién nos reiríamos entonces? Así es la cosa. Lo de introvertido puede que sea cierto; para mí, no pasa de ser un tremendo pedante. Pero que no nos venga con poses e historias: estas reuniones y sus deberes administrativos en general no le interesan pero para nada. Pa-ra-na-da. Es un presumido que se las da de intelectual.

Oye, y de verdad-verdad, ¿qué carajo estará escribiendo?

Fuente: everba.org/summer02/lamaze_gomes.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

Lamaze (Folletín Lascivo con Catalanes)

Miguel Gomes

¿Cómo comenzar a contar esta historia? ¿Reproduciendo, acaso, las palabras exactas con que la escuché, de boca de uno de sus protagonistas? Tal vez no: estaría traicionando una confidencia. Quizá tampoco me convenga emplear nombres de pila ni especificar circunstancias; todo eso habremos de cambiarlo. Pero si lograse repetir, calcar siquiera un solo elemento me daría por satisfecho: aquellas tardes en que los amantes oían cantar a Tita Merello o a Emilia García, desnudos, transportados a un firmamento que no era de ellos pero que los contenía.

Sé bien que "Lamaze" no es el título más apropiado para una historia de amor, pero mis queridas lectoras comprenderán que entre mis intenciones no están ni la sofistería ni los dobles sentidos. En las clases de Lamaze nuestros personajes se vieron por primera vez. Supo cada uno de la existencia del otro. Esas clases sellarían su destino.

Xavier había asistido a ellas a regañadientes: *¿Parto sin dolor?... Lamaze*, barbotaba, con ironía, deformando la pronunciación: *Lamaze, the maze... menudo brollo; a ver si salgo de él*. El horario de trabajo se le interrumpía; ¿qué podía aprender allí que no estuviera dicho en los libros o los videos?; todo el asunto era un lío más apropiado para comedias de televisión o películas de Hollywood —*Born to be a Dad*, *Nine Months* o algo así. Pero la insistencia de Consol —nunca violenta, como cuadraba a su carácter— venció la tozudez del marido. Acabaron matriculándose en el curso. Acabaron yendo al centro médico donde se impartía. Acabaron siendo los primeros en llegar, con un par de almohadas bajo el brazo, tal como lo sugerían los volantes preliminares. Suerte que Mike, el socio de Xavier, se ofreció a quedarse a cargo del restaurante mientras durasen las sesiones. Este favor, anunciado en presencia de Consol, Xavier no supo si agradecerlo o no. Al principio: después, con el correr de los días, lo haría efusivamente, una y otra vez, al extremo de que Mike se preguntó si el amigo no estaba perdiendo el juicio.

Era una buena época para Xavier: desde que se había venido de Cataluña no recordaba otra en que hubiese sido más feliz. El negocio prosperaba; Mike —para su propia sorpresa— le había salido no sólo comerciante sagaz, conocedor de todos los pormenores del oficio, sino también, a la hora de la verdad, buen amigo, digno de toda su confianza. El miedo al cambio de profesión —de profesor de Lenguas y Literaturas Clásicas a propietario de restaurante— no había resultado ser para Xavier tan traumático como temía. No echaba de menos las aulas, ni los latines, ni Cicerón. Hasta disponía de más tiempo que antes para escribir, que era lo que en verdad le gustaba. Además, sus ocupaciones actuales lo hacían sentirse cercano, de alguna manera, a su padre, a su abuelo y a su bisabuelo, todos ellos patrones de tasca en Gerona. El oficio, en los Estados Unidos, era sin duda aséptico, pero tenía sus compensaciones: tarjetas de crédito, autos, una casa de tres plantas, capital para viajar durante las vacaciones. Consol también parecía contenta. Había dejado la universidad sin terminar sus estudios de postgrado: la perspectiva de la enseñanza secundaria la satisfacía más. Nada de competencia ni estaciones enteras pasadas dentro de una biblioteca ni frialdades salpicadas de magna ciencia. Tan dichosa estaba que por fin se había atrevido a proponerle a Xavier lo que ambos habían pospuesto hacía años: tener hijos. Ya los nombres estaban acordados: si salía niño, Jordi; si salía niña, Montserrat. No hubo nostalgia en la elección: la sintieron prefijada. Así lo veían todo en la vida.

La transición para Xavier no se hizo agobiante, como decíamos, porque fue hecha con la cooperación de Consol, a quien él se había dedicado por completo —después de haber salido del instituto de agustinos donde se había formado, en Cataluña, ella había sido su única novia; sabía, desde el principio, que se pertenecían. A la transición, igualmente, contribuyó el haber conocido a alguien como Mike, un neoyorquino bonachón y fiel. Uno encuentra en este mundo pocas almas gemelas; la de Mike, de cierta manera, lo era. Mike estaba cansado también de la universidad; estudiaba Inglés; sacó la maestría, pero jamás presentó los exámenes de doctorado. Pereza, por una parte; fobia a todo tipo de imposiciones mentales, por otra. Como Xavier, tenía sus veleidades literarias; aquí y allá, en revistas, publicaba cuentos. Pero cierta desilusión del intelecto lo había asaltado, según solía explicar. Un día, bromeando con Xavier, con quien conversaba en los pasillos de la Facultad de Humanidades, le dijo que a lo mejor una profesión más realista, más práctica —tener un mercadillo, como los coreanos; una fonda,

en la cabeza. Se obsesionó. Para colmo, se había enterado de que la política interna de la universidad tendía a desfavorecer los estudios de Latín y Griego —¿para qué servían hoy en día? No se contratarían más profesores. Se eliminarían ambas lenguas como cursos obligatorios... Xavier recordó a todos sus antepasados; pensó en la prosperidad de los vecinos de al lado, cada vez más forrados de dólares gracias a un café que habían abierto en las cercanías. Finalmente, en uno de los impulsos imprevistos que lo caracterizaban, impulsos largamente contenidos y disimulados por su serenidad usual, decidió consultar agencias de contaduría, asesorarse en el banco, empaparse de los detalles imprescindibles para lo que llamó *el gran salto*. Y lo dio, con la meticulosidad de un *scholar* que pasa al comercio como si editara un manuscrito antiguo. Puso todas las notas al pie de página. Mike resultó una excelente ayuda; el socio ideal, ya lo dijimos: menos cerebral, pero más ágil en cuestión de transacciones. Venía, después de todo, de una familia de abogados.

En casa de Xavier y Consol, la cercanía de Mike, que los visitaba a menudo, fue asimismo valiosa. Aunque respaldaba al marido, ella se deprimía por el cambio brusco, por la incertidumbre financiera, por todos los riesgos. La presencia constante del socio, su admirable sentido de la oportunidad, su buen humor, la camaradería pulcra y humana, la hicieron reír en los peores momentos. Xavier no podía menos que agradecérselo a Mike. Empezó a sentirlo como un hermano. A veces, cenaban juntos los tres —luego de la apertura del nuevo restaurante fue imposible, por el régimen de turnos que se impusieron. Pasó un año; otro; y otro más. El restaurante dio resultados y los tres se relajaron. La alegría que tuvo Mike cuando se enteró de que el socio y su mujer iban a ser padres fue indescriptible: hasta hizo una fiesta en su casa. Envió toneladas de flores a Consol. Formaban una verdadera familia.

Pero volviendo a nuestro tema: ¿qué esperaba Xavier del curso de Lamaze? La instructora era una enfermera del centro obstétrico. Jennifer, Jessica, Jodie o algo así. En cada reunión repartía una cesta con caramelos y hacía que todos se sintieran como en casa. Intentaba que los concurrentes participaran haciéndoles preguntas frecuentes: *Okay, gente, durante el parto se prefiere el calmante X al Z, porque Z puede afectar al hígado... ¿Sabemos todos lo que es el hígado?* Aquí se detenía a esperar la respuesta de los dos o tres eruditos de la clase que, fatalmente, contestaban mirando al grupo. *Okay, gente... si en el noveno mes vamos al supermercado y de pronto vemos que hay un charco debajo de nosotras, ¿qué será? ¿Se habrá partido uno de los frascos de conservas?* Que no, respondían las voces: había que verificar *que no se hubiesen roto* "*las aguas*". Chistes —demasiados para el gusto de Xavier. Solían relacionarse con los hombres, que eran los que gobernaban el mando del televisor, o los que no hacían más que mirar partidos de baloncesto, o los que siempre se desmayaban al ver sangre, *poor things*. Era una gran cosa, no se le pasaba por alto a la instructora, que tantos de ellos estuvieran presentes en Lamaze apoyando a sus compañeras. *That's okay, keep the good work... be supportive*, repetía. ¿Cómo podían ayudar durante el parto? Tan sólo estar allí no era suficiente. Tener paciencia, pasarle cubitos de hielo a la mujer para que no se deshidratara, cronometrar las contracciones y dirigir la respiración de su pareja, sin atosigarla tampoco: adaptarse a su estado de ánimo.

Después de la parte teórica, cada reunión incluía prácticas de respiración. *Voy a aprender a respirar*, se decía al principio Xavier, recordando, sin saber por qué, las lecciones mucho más áridas que los agustinos le habían impartido en su juventud. Al cabo de un rato el ejercicio de Lamaze se acomodaba a él y él lo aceptaba, como quien aprende de memoria declinaciones latinas o se empapa de las virtudes cardinales o los siete pecados capitales, para después recitarlos en una cantinela. Lo de ahora resultaba simple: llevarse aire a los pulmones. Después, sacarlo. El material escrito que Jennifer o Jessica les pasaba era fácil de seguir:

TÉCNICAS RESPIRATORIAS

Propósitos: Reducir la sensación de incomodidad durante el parto, facilitando el relax. Proporcionar un foco de atención alterno durante las contracciones.

Usos: deben comenzar a emplearse cuando las contracciones empiecen a tener la frecuencia de cinco minutos.

Vocabulario básico: El "punto de enfoque" debe usarse en medio de cada contracción; sirve para reforzar la concentración en la respiración. También es útil para evitar sentirse abrumado por el vigor de las contracciones. Cualquier objeto en la sala de parto puede hacer las veces de "punto de enfoque". El "aliento purificador" designa una inhalación profunda a través de la nariz, exhalada luego por la boca, que ha de hacerse al principio y al final de cada contracción. Sirve como señal a los demás de que la contracción ha empezado y terminado; ayuda a renovar el aire en el cuerpo y a mantener el relax.

Jessica-Jennifer pedía a la audiencia que se acostase en el piso de la sala —de allí lo de traer almohadas—, apagaba las luces y procedía a repetir, con variantes de conjuro hipnótico, lo que el mimeógrafo había explicado con propiedad:

Respiración lenta:

Se parece a la respiración adoptada para relajarse. El hombre debe colaborar determinando el ritmo normal de respiración de la mujer mientras duerme. Aproximadamente ha de ser la mitad de rápido que cuando está despierta. Cada inhalación debería ser cómoda, empleándose tanto el pecho como los músculos abdominales. Este tipo de respiración tiende a dotar de oxígeno al cuerpo de manera efectiva; calma, relaja y es la técnica menos fatigante. Para mayor concentración, la mujer puede contar silenciosamente mientras respira. Por ejemplo, puede contar hasta cuatro entre cada inhalación y exhalación.

Jadeos:

Es más veloz, pero no debe ser más del doble de rápida que la respiración normal para asegurar una oxigenación apropiada. Suele aumentar la concentración. A causa del ritmo más intenso, es también más fatigante. Con esta técnica, se inhala y se exhala menos profundamente. Se facilita la concentración si se pronuncia quedamente la sílaba "ji" mientras se exhala; o quizá puede contarse hasta dos para mantener el ritmo parejo.

Respiración mixta:

Sigue el mismo ritmo de la técnica anterior, pero añade soplos suaves para crear un patrón repetitivo que produce efectos tranquilizantes. Un patrón frecuentemente usado es de 3:1, en el que 3 inhalaciones ligeras son seguidas por un soplido. Para mayor diversidad y concentración, a la mujer puede parecerle útil variar el patrón durante cada contracción. Algunas alternativas son: "descenso-ascenso", que comienza 6:1 y se reduce progresivamente hasta 1:1, para luego elevarse hasta 6:1 de nuevo; o, asimismo, podría emplearse la decisión del compañero, en la que él determinaría el patrón después de cada soplo. Si las contracciones se vuelven demasiado intensas, se recomienda el soplo con "ji" (1:1). Sea cual sea el patrón que usted elija, recuerde mantener cada inhalación y exhalación separada y bien diferenciada. Si se prescinde de cuentas, el dolor podría ser insoportable.

La clase incluía proyección de diapositivas. Partos para todos los gustos y de todos los colores, políticamente correctos. Videos donde el padre llevaba a la parturienta a ducharse o, para tranquilizarla, le cantaba canciones *country*. Al final del suplicio, cortaba el cordón umbilical y lloraba a moco tendido, de pura emoción.

Hacia la tercera sesión, a flote sobre un lago de monotonía, la atención de Xavier comenzó a debilitarse. La concurrencia servía de distracción. La mayor parte de los presentes eran parejas que ponían las almohadas en los asientos para marcar sus fronteras. Era obligatorio colocarse una etiqueta en la camisa, con el nombre escrito en tinta azul: la idea de la instructora era crear comunicación y, si fuese posible, lazos de amistad en el grupo. El primer día había explicado que varios *best friends* habían salido de sus cursos.

Tim y Meghan eran un matrimonio anglosajón y, cabía apostarlo, protestante. No había nada atractivo en ellos. El cutis de nata estaba salpicado de manchas rojas y el solo roce del aire acondicionado los amorataba, dándoles la incómoda apariencia de mutantes de clase media.

Ron y Linda vestían impecablemente. Él salía de la oficina a aquellas horas, perseguido por la chaqueta y la corbata. Cuando no podía asistir a Lamaze le encomendaba la tarea a su señora madre, que acompañaba a la nuera sin prescindir de los tacones altos y el collar de perlas.

Bill y Moesha era una pareja negra. Bill bajaba los ojos cuando las imágenes de los partos televisivos se volvían excesivamente dramáticas. Moesha estaba siempre de buen humor y parecía aderezar las charlas de la instructora con bromas que iba secreteándole al marido.

Joe y María Conchita destacaban en el grupo por ser el único matrimonio *mixto*. Él parecía un roquero hijo de polacos y ella una antillana salerosa; ambos grupos abundaban en los barrios de los alrededores. Xavier se entretenía figurándose la dieta de aquella familia: kielbasa con mofongo. El niño se les pondría protuberante y macizo antes de los diez años.

Tras el recorrido, la mirada de Xavier se detuvo en una persona y quedó encallada allí por el resto no sólo de aquella tercera sesión, sino del curso.

Paula, decía el distintivo. Xavier la había visto desde el primer día. Jessica o Jennifer había tenido que acompañarla durante los ejercicios de respiración, porque venía siempre sola. Cuando la observó con detalle, Xavier creyó reconocer en aquel semblante algo remoto que era de él. ¿Le recordaba una parienta? ¿Una actriz de cine? ¿Un retrato en algún museo? Su memoria no pudo darle ninguna información de valor.

En uno de los descansos, le comentó a Consol lo raro del caso. *Estará divorciada*, fue todo lo que susurró ella. Él fantaseó un poco más: habría quedado viuda recientemente. O el marido sería un irresponsable que no daba el brazo a torcer en lo que se refería al Lamaze.

El pelo negro de Paula; la piel blanca y pecosa: era bonita. No se había hinchado demasiado, como Meghan, Cindy o Moesha. En eso se parecía a Consol, que le agradaba a Xavier como de costumbre, aunque en los últimos meses sin esperanzas, porque el embarazo le había quitado totalmente el apetito sexual. Antes del embarazo ya ocurría, para ser francos: a Xavier se le figuraba casi un milagro que hubiese salido encinta con sólo haberlo hecho una vez durante el último año. Consol era rubia, Paula morena: hasta allí llegaban las diferencias físicas importantes. Incluso parecían estar las dos en el séptimo mes. Acaso la familiaridad que sentía Xavier se debía a eso.

A la salida, mientras echaba a andar el auto, Xavier se quedó contemplando el *Toyota* rojo en el que se alejaba Paula. *¿Qué te pasa? ¿Estás dormido?* La voz de Consol lo despertó.

Después de aquella noche, en el restaurante todo siguió como siempre. A Xavier le tocaba llegar más temprano para compensar las horas en que Mike lo reemplazaba. Sacaba cuentas, ordenaba el menú, hacía llamadas telefónicas. En sus ratos libres garabateaba algún poema que durante meses recompondría o desecharía. En las horas de almuerzo, recorría las mesas y entablaba conversación con algún cliente. Dos o tres, los más consecuentes, eran paisanos suyos; los diálogos con ellos se desenvolvían en un catalán salpicado de inglés o, sobre todo si el parroquiano venía de Valencia, de español. Xavier no era un entusiasta del fútbol, pero desde que habían instalado la parabólica en casa cuidaba de prestar un poco de atención a los resultados del Barça, para tener al menos algo simpático que decir cuando las chácharas se orientaran hacia aquellos terrenos. El secreto de una buena clientela, le había advertido Mike, era hablar con cada uno en su lengua.

Un día, estando en sus quehaceres, Xavier creyó ver, más allá de los ventanales y los letreros de *Mediterranean & Continental Cuisine*, un auto que reconoció. Dejó todo lo que hacía para ir a la puerta. Un *Toyota* rojo doblaba la esquina y se perdía de vista. Esa misma tarde, un par de horas antes que salieran al Lamaze, Consol, gratamente sorprendida, se encontró a su marido sentado a la mesa, repasando el material del curso. Practicaba incluso el *soplo con* "*ji*".

Ya en la clase, la dicha de Xavier —¿dicha sería?— se completó cuando halló, sentada frente a ellos, a Paula. Mientras la instructora repartía folletos y caramelos, en los momentos de informalidad planificada con que empezaba cada sesión, él se puso nervioso. Carraspeó. Fue al lavabo. Estuvo allí cinco minutos o más, preguntándose si aquel compartimiento tendría algún tipo de detector de humo: le habían venido unas ganas locas de fumar. Se contuvo, tras varias intentonas: las mujeres de la clase solían entrar a los servicios con frecuencia. Al regresar a su asiento, para su perplejidad, vio que Consol y Paula hablaban en voz baja, de lo más entretenidas. Lo hacían en español.

—Hola... Mucho gusto.

La mano de Paula en la suya. La voz de Paula. El acento.

—¿De dónde es usted?

—Che, podés tutearme.

No uruguaya, como dijo él, intentando adivinar, sino argentina. De Buenos Aires. La sonrisa de Paula.

—Y ¿de qué parte de España son ustedes?

Abrió mucho los ojos cuando escuchó la respuesta: ¿catalanes?... *Ostres! Jo parlo una miqueta de català*, exclamó con un cantar extraño, entre porteño y barcelonés, las vocales muy abiertas y acastellanadas; Xavier jamás las había oído en su vida, pero bastaron para arrobarlo. Qué casualidad: el viejo de Paula, que en paz descanse, era de Terrassa. En su niñez ella había estado allí un par de veces, de visita; los parientes se habían muerto o vivían en otros sitios, así que no viajaba a Cataluña desde hacía mucho.

Cuando Paula se lamentaba de que su vocabulario en catalán fuera escaso, la instructora comenzó a dar la clase. Todos guardaron silencio.

Todos, menos Xavier que, aunque no habló, advirtió un tumulto en su cabeza: el sonsonete de Jessica se evaporaba, era un murmullo que se confundía con el rumor del aire acondicionado. No existía más que la figura de Paula, sentada frente a él. Y el roce de Consol, a su lado. Notar el brazo de su mujer lo hacía sentirse seguro, mientras escrutaba a la argentina: la leve torsión de su cuello, que seguía el recorrido de la instructora; las guedejas obscuras que caían onduladas sobre los hombros; los ojos almendrados, asombrosamente transparentes. La falda entreabierta, las piernas dobladas, los muslos duros y apetecibles. Xavier tuvo que colocar la mano en la rodilla de Consol, que se giró un momento para verlo y sonreír. Él oyó melodías leves que no sonaban. Tuvo un ensueño de niños y jardines poblados de luz; madres encinta, con batas mecidas por el viento, conversando en una glorieta y bebiendo orchata.

Al final de aquel día de Lamaze, Consol y Paula se enfrascaron en una charla llena de comentarios acerca de la instructora y sus preguntas enrevesadas, o sobre la seriedad con que Meghan, la reina de las empollonas del curso, había exhibido hoy sus saberes matemáticos convirtiendo meses en semanas en un dos por tres, en voz alta. La vivacidad de Paula le arrancaba carcajadas a Consol. Hubo intercambio de teléfonos. Vino lo inevitable:

—Oye, ¿por qué no vienes mañana a casa y comemos juntas, a eso de la una y media?... Xavier, ¿vas a estar o te toca ir a trabajar?

—¿Mañana? —tartamudeó—... mañana como con vosotras. Tengo que marcharme a las cinco.

Esa noche le costó dormir. Luego de dar vueltas y vueltas en su lado de la cama, probó a calcular el ritmo de la respiración de su mujer. Apuntó los resultados en la libreta que tenía en la mesita, donde también borroneaba versos o la anécdota vaporosa de algún sueño, para no olvidarlo al día siguiente. Pasaron un par de horas insomnes —eran ya las dos y pico de la madrugada—, cuando decidió tomar medidas más drásticas. Con cuidado, para no despertar a Consol, se metió la mano en el pijama y comenzó a frotar. En los párpados cerrados le bailoteaban perfiles, espaldas de mujeres desnudas: todas, en algún instante, adquirían los trazos de Paula. Paula y las pecas numerosas, tersas, que tendría sobre los hombros. Paula y su voz dulce, como de adolescente, que le pedía más. Paula, a veces también con rasgos de Consol, que musitaba un *oh, oh, oh, oh, ah* cadente, escalonado, de *respiración mixta*. El cuerpo rosado. Xavier buscó un *punto de enfoque*: lo encontró en el lunar en forma de estrella que imaginó en una de las nalgas trémulas de Paula.

Cuando todo estuvo a punto, echó mano de una servilleta y se dejó ir por casi medio minuto, como si se disolviera. Inmediatamente, sereno, sintiendo en los pulmones el *aliento purificador*, recuperó el sueño.

Hasta el día de hoy, mis queridas lectoras, Xavier no ha podido olvidar lo que sucedió durante la visita del mediodía siguiente. No exactamente lo que sucedió, sino lo que se dijo, cómo se dijo; los gestos, las miradas, el timbre cantarín de la invitada intentando decir alguna cosa en catalán, fracasando entre risas y volviendo luego al español, *porque no tengo remedio*. La energía que emanaba Paula tenía a Consol cautivada; parecía estar oyendo a una vieja amiga del instituto, o a una vecina de la infancia. Xavier se limitaba a seguir la conversación, agregando alguna frase de vez en cuando: prefería no interrumpir la voz que se había instalado en él desde la noche anterior.

Paula les contó que trabajaba de traductora. En las inmediaciones abundaban las compañías que tenían negocios o sucursales en Hispanoamérica, así que, si bien su situación no era muy estable por ser *free lance*, la entrada de dinero se había mantenido regular. Rara vez tenía que hacer viajes a Nueva York, de donde se había mudado hacía cinco meses, porque le permitían trabajar en casa: con media docena de editoriales neoyorquinas también tenía tratos y les traducía libros de arte, del español y el francés. Trajo como obsequio, de hecho, un par de volúmenes. Xavier los hojeaba mientras sentía a las dos mujeres hablar de otras

Uno de los tomos estaba dedicado a Gustav Klimt. Los colores cálidos de las reproducciones, los cuerpos humanos desmenuzados en tejidos decorativos lo absorbieron hasta que llegó, sin proponérselo, a una sola imagen en la que se detuvo durante minutos. Un desnudo. La mujer estaba embarazada. Inclinaba un rostro inocente sobre una estela abstracta de geometrías y destellos azules. Cuando Xavier percibió que empezaba a excitarse, cambió de libro.

Pronto comprendió el error: el segundo volumen, empastado y con la fragancia de la impresión reciente, se titulaba *Art and Sexuality in the Western World*. Quiso apartarlo, pero no pudo. Ya era tarde: ante sí tenía un cuadro de Picasso, *El abrazo*, y de nuevo una mujer encinta. Pasó las páginas y volvió a tropezarse con algo que no quería ver, pero observó fijamente, perdida la noción del tiempo: *El nacimiento de Eros* del Maestro de Flora. La diosa rodeada de parteras, aún acostada, recibiendo al recién nacido: un adulto en miniatura que caminaba y saludaba a su madre como si fueran colegas. Xavier, al salir del duermevela, pasó más páginas. Detuvo su examen cuando se topó, frente a frente, con uno de los grabados del *Aretino francés* de Borel: una pareja de amantes en la posición de la tijera, mientras ella amamantaba a su criatura.

Cerró el libro. Para renovar el aire enrarecido, Xavier se ofreció a poner la mesa. Mientras colocaba platos y cubiertos, Paula se dirigió directamente a él. *Me dice Consuelo que tenés un restaurante. ¿Qué tal el negocio? Mirá, Javier, que he pensado más de una vez en dejar esto de las traducciones para dedicarme a algo más lucrativo. En esta zona, ja ja, faltan restaurantes argentinos y con lo que les gusta a los norteamericanos la carne...* Él respondió con el mismo tono y le explicó un poco los percances de su vida; en la enseñanza estaría siempre destinado a preguntarse cuál sería su futuro, porque tanto Latín como Griego eran materias que sólo tenían pasado; la investigación, a decir verdad, tampoco le atraía mucho y lo que le interesaba era más bien escribir; eso podía hacerlo mientras atendía a su negocio; encima, llevaba lo de propietario de restaurante en la sangre; era divertido: solía conocerse gente nueva y, lo más importante, el trabajo se acababa cuando se acababa —en casa no tenía que estar preparando clases ni forzando temas nuevos para que los alumnos no se le aburrieran.

Al decir estas cosas, no hacía más que pensar en la soltura con que Paula le alteraba el nombre, unas veces Xavier, otras Javier, qué bien sonaba cuando ella lo hacía, qué maravilla esas libertades que se iba tomando.

Comieron. El postre —crema catalana— le desató a Paula una marea de nostalgia por su padre, que también la preparaba que era una delicia... *y las ensaimadas, che, qué gusto como las hacía el viejo*. Acaso por esa nota melancólica después vinieron otras. En los Estados Unidos estaba sintiéndose sola últimamente: *¿ustedes no extrañan a la familia?* Ellos le respondieron que sí, pero que ya la veían de tanto en tanto; venían de Europa también, con cierta frecuencia. En todo caso, empezar por allá un negocio era mucho más complicado que hacerlo en los Estados Unidos; por eso no regresaban. Consol, por otra parte, se sentía a gusto en la escuela. *Ah*, suspiró Paula; *en cambio a mí me hace una falta la vieja... Me da la impresión de que un día de éstos me entrará un repente y haré las maletas. Lo único que me frena es que la situación en Buenos Aires sería precaria para una traductora; aquí ya tengo mi red.* Xavier le preguntó por qué no se traía entonces a la madre. *A mamá no la arranca nadie de allá; vive con los recuerdos de mi viejo. Yo la entiendo. Además, siempre ha sido una mujer muy independiente: tiene sus amigas, también sus ahijados. Borda y da clases de costura. Tiene la vida hecha. Si me la trajera —y mirá que se lo he propuesto cantidad de veces—, dependería demasiado de mí; no habla inglés, no maneja, y eso, en este país, si no vivís en una ciudad grande, es mortal... Definitivamente más fácil es que yo me regrese.*

—Y familia, ¿no tienes aquí?

Xavier se quedó boquiabierto al oír que aquella pregunta salía de labios de su mujer. Bastante le había advertido ella que no se le ocurriera una indiscreción en presencia de la visitante. Pero el afecto que reconoció de inmediato —compasión, simpatía; sobre todo esta última— amortiguó la reprimenda que mentalmente le preparaba a Consol para cuando estuvieran a solas.

—No, no tengo.

Paula habló, más seria que antes, sin el menor rastro de quejumbre, del padre del niño. Lo había conocido *a medias*, como se esforzó en precisar, después de divorciarse de su marido, el compatriota con el que había llegado a los Estados Unidos. Lo de la separación fue bastante

simultánea que tenía en las Naciones Unidas le daba cierta estabilidad, lo que le permitió ponerse a traducir libros en sus ratos de ocio para poder presentarse con algo en las manos si fuese, como quería, a pedir trabajo en una editorial. Lo hizo y el dinero empezó a alcanzarle para ella y para hacerle envíos mensuales a la madre. Pasados unos dos años, repuesta del divorcio, conoció a un delegado técnico de la O.N.U. con el que se llevaba de lo mejor —nada importante: salidas a bares, a conciertos, al cine— y se ilusionó. Pero a cierta altura el sujeto comenzó a mostrar los pelos, malos hábitos, gruñidos y estallidos de mal carácter, muy parecidos a los de su ex, y el caso la aterró: no estaba de ánimo para cometer el mismo error dos veces. Eso explica que lo hubiese dejado. Por otra parte, el tipo sólo estaría en Nueva York una temporada, porque iba a regresar a Nueva Zelanda y Australia, donde tenía su base de operaciones —más lejos no podía pedirse, ¿no?—; eso facilitó la separación.

—A las dos semanas de habernos dicho adiós me di cuenta de que algo no estaba bien y, en efecto, aquí me tienen, con casi siete meses. Al principio me desorienté un poco. Estaba tan nerviosa que renuncié a lo de las Naciones Unidas. Cuando recapacité, me di golpes de pecho. Pero no me gusta echarme atrás luego de tomar una decisión. Exploré los contactos que había hecho mientras trabajaba allí y vi que lo de venirme a otro Estado no era un disparate. Incluso tentador: más tranquilo; hasta podría permanecer en casa más tiempo y tener todo el pre y el postnatal que deseara.

No estaba arrepentida de no haberle revelado nada al padre de la criatura: eso sería otra equivocación. Pensándolo bien, ni siquiera se le ocurría que al hombre le importase tener un hijo. Mientras estuvieron juntos jamás se mostró interesado en saber si ella tomaba o usaba anticonceptivos. Y lo hacía, sólo que en un momento de debilidad... Nada. Había sacado la conclusión de que quería ser madre, y si tenía que serlo sin nadie alrededor, que así fuese. Fin de la historia.

Hablaron de otros asuntos. Volvieron las risas y los chistes inspirados por la didáctica *disney* del Lamaze. No obstante, al despedirse, lo único que se mantenía revoloteando en la mente de Xavier era la saga neoyorquina de Paula. *Buena persona*, oyó decir a Consol.

Los días transcurrieron. Xavier seguía esperando ansioso cada nueva oportunidad de ver a la argentina. Cada nueva ocasión de encontrar a poca distancia de él, casi al alcance de la mano, la visión que lo perseguía por las noches, cuando lo único que se percibía en la casa era el ritmo de la respiración calmada de su mujer. La visión que lo acosaba al abrir el libro de cuentas y al cerrarlo; al conversar con Mike o con cualquiera de los clientes. En algún momento llegó a sentir algo así como remordimientos y le llevó a Consol un ramo de flores. Pero, volviendo sobre sus pasos, recapacitando en lo que le pasaba, acababa sintiendo un resquemor mayor —más inasible—, porque se percataba de que las anteriores no eran culpas de verdad, sino algún tipo de tic superficial. Lo abrumó la certeza de desear serle infiel a su mujer sin serlo realmente. Y no porque no se hubiera consumado el adulterio; el problema estaba, más bien, en que aquella sombra se expandía sin que sus sentimientos por Consol cedieran ni un ápice: la quería tanto como siempre. Sólo que, dispuesta al lado de esa sensación, notaba que todo en él era atraído por Paula.

Se veían en el Lamaze. Xavier se quedó paralizado al sospechar que aquel lío de cosas no dichas estaba repitiéndose en *la otra*. Cierto contrapunto de ojos, ciertos roces se lo anunciaban. A decir verdad, ahora que reconstruía lo que había estado sucediendo desde la tercera clase, ella había sido la primera en fijar en él la atención. Lo recordaba: aquella mirada, la manera de saludarlo la primera vez. ¿Lo supo Xavier o se lo inventó? La situación se le hacía demasiado compleja. Para colmo, la confianza entre las dos mujeres —se telefoneaban durante el día, para conversar— llegaba a extremos que él hubiese preferido evitar. Hacia la sexta clase, Consol le propuso al marido que supervisase los ejercicios de respiración no sólo de ella, sino también de Paula. *La pobre* —le susurró en algún instante—*, tener que hacerlo sola...*

Acostado entre Paula y Consol, los tres en el piso, pasó Xavier la hora de práctica. A Jessica —¿Jennifer?— le encantó comprobar que sus clases, como lo había anunciado, creaban lazos de amistad.

Cuando tenía tiempo libre y se aseguraba de que su mujer no estuviese en las inmediaciones, Xavier retomaba la lectura de las traducciones de Paula. Ya se sabía de memoria la vida y los hechos de Klimt; cerraba los ojos y veía sus cuadros.

El otro volumen era más extenso; también frenético. Llegó a aprenderse al dedillo nombres de

eran variantes de las dos, o fantásticos cruces de sus facciones, que calzaban unas en otras y se substituían. Una minucia preocupaba de veras a Xavier: sus ensueños de arte solían alterar los originales, acaso de un modo que habría desconcertado al pintor; ni una sola de las mujeres entrevistas carecía de las prolijidades del embarazo. Las *Tres Gracias* de Rafael, todas y cada una encinta; las *Venus* del Bronzino, Tiziano y Prud'hon, encinta; las odaliscas del *Baño turco* de Ingres, igual. Hasta las *Majas* de Goya, desnudas y vestidas, exhibían el bulto sin cambiar la expresión para nada. Xavier temía estar desarrollando alguna especie de perversión. Lo peor del caso era que consultó catálogos de desvíos sexuales sin dar con descripción apropiada para el suyo.

La primera visita que hizo Paula al restaurante de Xavier fue en compañía de Consol: las chicas habían salido de compras y decidieron hacerle una visita sorpresa al *coach* de respiración. Las siguientes visitas de Paula al restaurante no dejaron de ser sorpresivas, más aún porque venía sola.

Hasta que pasó lo que tenía que pasar. Una tarde, Paula, después de almorzar en el restaurante, le pidió a Xavier que, en cuanto tuviera un momento libre, viniera a su apartamento a ayudarla a preparar el cuarto que sería del niño: montar las cortinas, cargar las pesadas cajas en que venía la cuna, armarla. Él accedió; le dijo que ahora mismo podía ir —entró antes al despacho, para llamar a Mike y pedirle relevo. En efecto, esa tarde empezaron las obras en la habitación. Pero también el trote —ni Paula ni Xavier supieron exactamente en qué momento— se trasladó al dormitorio de ella.

Al contemplarla desnuda por primera vez, Xavier casi se puso a llorar. Ella le habló en voz baja. Lo extendió en la cama y lo cubrió lentamente con sus manos; paseó un beso firme en cada recodo; acabó anidando el miembro enhiesto de él entre sus senos.

Más calmado, Xavier abrazó el cuerpo que se acostó a su lado. Casi dormitando, sin creer que pudiese existir tanta felicidad, lo estrechó. Oyó que Paula se dirigía a él. Se encontró a sí mismo, como si fuera una persona diferente, conversando. Las palabras de Paula le transmitían un alborozo extraño. Hablaban de lo mucho que le había costado no haberlo tocado antes; aquel momento se había hecho esperar demasiado. *Eres una buena pieza*, llegó a comentarle a Xavier: *normalmente los hombres casados se buscan a una muchachita esbelta cuando engañan a la mujer en estado; vos te buscás una que está en las mismas... ¿De verdad te gusto? ¿Así gorda como estoy?* Él le juró que sí; las entrañas se le removían de excitación. Paula supo que era verdad. Xavier, por segundos, sintió venir un embate de aflicción —Consol debía de estar a esas horas en su escuela, dejando preparadas para el substituto las clases que en los meses venideros no daría. Pero la conversación de la mujer tendida junto a sí fue más poderosa: lo trajo de vuelta a su cuerpo y al de ella, más reales que cualquier otra cosa.

Acarició las piernas que había anhelado acariciar. Posó la boca en aquellas caderas. Palpó el vientre tenso: allí estaba el hijo de Paula; parecía dar saltos, tal como Jordi o Montserrat dentro de Consol. Llenó de besos el rostro de Paula, se detuvo en sus labios. Aspiró a pulmón batiente el perfume de su cabello.

—Che, ¿y si lo hacemos? Hace meses que no sé ni cómo se hace...

La proposición dejó perplejo a Xavier, que titubeaba y, para desviar el tema, explicaba que la abstinencia también a él le parecía insoportable. Ella fue al grano: pidió acción.

Aquí Xavier tuvo que confesar que *le daba cosa* estando el niño ahí. Ella rió sin dejar de provocarle, con la mano, una nueva erección. Apoyó la cabeza en el pecho de él y empezó a imitar el tono de voz de la instructora de Lamaze: *...okay, gente: ¿hay alguna razón concreta para no tener relaciones sexuales durante el embarazo?* Las estudiantes aplicadas respondían en coro: *La razón más importante es, simplemente, que ustedes no se sientan con ganas de hacerlo. El doctor o la comadrona pueden pedirles que se abstengan si hay hemorragias, escape de fluidos vaginales o un historial de partos prematuros. Pregúntenle al médico, en esos casos, qué puede hacerse. Sin embargo, si tienen ganas y todo corre de manera normal, es perfectamente posible hacer el amor en cualquier momento del embarazo.*

Las carcajadas echaron abajo la resistencia de Xavier —*llámame Javier*. Uno de los folletos de Lamaze, sabiamente titulado *What about sex during pregnancy...*, recomendaba, al pie de la letra, *women on top or "spoon" (man entering from behind) position*. De las que emprendieron aquella tarde, esta última fue la postura que más parecía alborotar a Paula. Sus raptos, a la

fueran a provocar un nacimiento prematuro. Después de cerciorarse de que todo iba bien, celebraron el exceso.

Hacia la noche, media hora antes que él partiera, la dueña de casa prendió el tocadiscos. Tangos. Muchas milongas. *Debí haberlo adivinado*, pensó Xavier. La grabación original parecía antigua; en efecto, le aclaró Paula, era de los años veinte o treinta. *La que canta es Emilia García. Sé, Javier, que te va a gustar esa voz de pícara. Además, pese al acento porteño, no era argentina, sino española. Se casó con un argentino, Juan Deambroggio, a quien creo que conoció en París. Allí él era propietario de un grupo de tango, "Bachicha", me parece que se llamaba. Se casaron. Emilia nunca se hizo famosa, como Azucena Maizani o Tita Merello... pero, escuchala, che: ¡qué delicia!*

Xavier prestó oídos. Le gustaba a Paula; tenía que fascinarle de inmediato. Salió del apartamento incluso intentando repetir las letras. Se durmió aquella noche haciéndolo. Y al levantarse, la mañana siguiente, seguía igual. En el restaurante tarareaba; musitaba los versos. Los empleados lo imitaron al cabo de un rato, suponiendo que la alegría del patrón se debía a su futura paternidad.

Algo había de eso; de hecho, mientras silbaba, cambiando el menú o garabateando en las libretas, se entregó a una fantasía que lo había merodeado pocas veces en los meses previos: él y Montserrat; él y Jordi —quién lo sabía—; él, la criatura y Consol, de viaje por Cataluña, de paseo por la Costa Brava. Después, también, en un itinerario más exótico: el Río de la Plata. Un obelisco que creía haber visto alguna vez en un libro donde se hablaba de Buenos Aires.

Esa misma tarde, Xavier acompañó a Consol a hacer compras. Ya habían decidido cuál era la cuna que más les convenía; cuál el corral, el moisés, la mesa para cambiar pañales.

Por la noche, se despidió de su mujer: le había adelantado esa mañana que le tocaba quedarse en el restaurante hasta la madrugada; habían alquilado el local para una fiesta particular, como de vez en cuando ocurría. Consol, que desde que estaba embarazada solía caer profundamente dormida a las siete de la noche y no abría el ojo hasta el día siguiente, le dijo adiós sin salir de la cama.

A los diez minutos, Xavier se transformaba en Javier. Tocaba a la puerta de Paula. La abrazaba teniendo cuidado de no apretarle el vientre. Caían juntos sobre las sábanas. Repasando cada centímetro del otro, repetían las visiones de hacía unas horas; se entregaban con desenfreno de vez en cuando medido. Se exploraron, se lamieron, se sorbieron uno al otro hasta ver estrellas en el cielorraso que se convirtió en noche abierta, vía láctea manada de los pezones de Paula, que entre sílabas sueltas y estertores volvía a pedir más.

El sudor se le secaba a él en la frente cuando oyó que el tocadiscos sonaba de nuevo, y que de nuevo llegaban al cuarto los ecos del bandoneón, la orquesta, el canto de Emilia García:

Mama, yo quiero un novio

que sea milonguero, guapo

y compadrón...

Mama, yo quiero un novio

que al bailar se arrugue

como un bandoneón...

Mama, si encuentro ese novio

juro que me pianto

Él quiso ponerse triste reflexionando en el porvenir de aquella relación. El paréntesis, por suerte, duró poco: para regocijo de Paula, el tango tuvo los efectos de un consomé de mariscos. Después de unos cuantos pasos de baile que ella quiso enseñarle —Emilia García, Tita Merello... hasta Libertad Lamarque les sirvió—, la imaginación de Javier se disparó. De vuelta en la cama, llegó a proponerle a ella, para darle un descanso al nene, que lo hicieran *per angustam viam*. A Paula le causó gracia la frase; sentir dónde ya le había empezado él a poner lubricante fue suficiente para entender el significado. Aceptó, a la expectativa, porque jamás lo había probado y sentía curiosidad. Gorgoritos, chillidos de placer. Los resultados fueron tan satisfactorios que la operación se repitió un par de veces aquella noche. *Che, deberíamos sugerirles ésta a los del folleto de Lamaze*.

En uno de los descansos, Javier le preguntó a Paula qué había sentido al hacerlo así. Esperaba algo que confirmase el ligero regusto de cosa prohibida que lo acosaba: tanto era el peso de su educación católica. La respuesta de ella borró de un solo brochazo el rastro de los agustinos:

—¿Que qué se siente? A ver... Lo más parecido... ¿Cómo describírtelo?... Ah, eso: como si me metieran un cirio —se quedó mirándolo—; me pongo toda devota y me entran unas ganas de ir a misa...

Xavier agradeció la respuesta. Quiso y deseó mucho más que antes a la mujer que miraba extático. La amó en cada palabra, en cada penetración —ésas y todas las que se sucedieron.

Paula y Consol siguieron saliendo a hacer compras o a almorzar. Él, en alguna ocasión, las acompañó. Lamaze había llegado a su fin, no sin cierta nostalgia de parte de la instructora y del grupo, pero al menos tres de ellos continuaron viéndose.

Las semanas no dejaban de pasar. Al noveno mes —el parto de Consol precedía por sólo dos días al de Paula—, llegó la temporada de contracciones. Mike le había sugerido a Xavier que se tomara una quincena libre: tendría tiempo más adelante de reemplazar sus turnos. Tal como lo enseñaban los videos del curso, Xavier se mantuvo al lado de su mujer; la tranquilizó; la ayudó a relajarse; la llevó a la ducha un par de veces. Intentó hacerla olvidar las incomodidades del proceso: lo consiguió tarareándole una sardana que a ella le parecía particularmente ridícula. Para prolongar el efecto, le cantó tangos de Tita Merello y Emilia García; Consol no pudo evitar una reacción de desconcierto: *¿de cuándo acá oyes esa música?* Él lamentó la metedura de pata. Afortunadamente, las contracciones comenzaron a hacerse más frecuentes a partir de ese instante —los intervalos eran ya de cinco minutos—; tuvieron que coger la maleta para partir a toda prisa a la clínica.

El parto no se demoró, pese a que Consol era primeriza. Xavier, como tanto le vaticinaban los amigos, los clientes, había temido desmayarse al ver sangre, placenta, tejidos y substancias. No fue así. Sintió, por el contrario, sacudidas eléctricas, un vigor acaso como el de las experiencias místicas. Mientras contaba al ritmo de las inhalaciones y exhalaciones de su mujer, fue espiando la cabeza que salía; los hombros; el torso. Se habían abstenido de averiguar antes si se trataba de un niño o una niña: ahora descubrían que era una Montserrat.

Consol y él largaron a llorar, tal como los protagonistas de los videos.

Luego de que Xavier cortó el cordón umbilical, la criatura estuvo oficialmente inaugurada.

Cuatro horas después, como si hubiese salido de una batalla, Consol cayó dormida. El marido firmó papeles que no había tenido tiempo de leer al ingreso. Salió, por fin, a estirar las piernas y en la sala de espera se encontró, para su sorpresa, a Paula y a Mike. Hubo abrazos, felicitaciones de distintos calibres. A Mike no dejaba de parecerle rara la cordialidad de la argentina: cierta manera de mirar y abrazar a Xavier.

Ella tuvo que irse para arreglar su propia maleta: pronto le tocarían aquellos tráfagos. No se marchó sin que *Javier* le prometiera telefonear más tarde. Quería saber a qué horas se despertaría Consol para poder visitarla.

Cuando Paula se fue, Mike empezó a informar a su socio que había dejado a uno de los empleados al frente del restaurante. No podía aguardar; estaba impaciente por ver a la criatura. *This is my first niece, you know*, iba diciendo. Su primera sobrina: Xavier lo abrazó.

revelarle un secreto: sólo a él podía decírselo. Tenía que sacárselo de dentro; no soportaba más. Le pidió discreción. Mike, por supuesto, le prometió que no le contaría nada a nadie; ni siquiera lo repetiría en voz alta para sí mismo.

Xavier le refirió su aventura con Paula. El relato estaba salpicado de silencios, dudas. Le aseguró al amigo que sus sentimientos por Consol seguían intactos. Pero que también había sido sincero del todo con *la otra*; como si no fuesen dos mujeres, sino distintos aspectos de una: era lo que más lo confundía. Y ahora, en su interior, se agregaba la emoción de contar con Montserrat. ¿Puede quererse a tanta gente a la vez? ¿Hacerlo lo convierte a uno en alguien despreciable, inmoral?

—De ninguna manera —sentenció Mike, pasándole un brazo por los hombros—: los seres humanos somos así.

Xavier vio en los ojos del socio la comprensión que esperaba. Se sintió mejor.

Al cabo de unas horas, Consol despertó. Estuvieron juntos ella, Xavier y la niña. Mike se agregó para saludar a la *sobrina*; alelado, mientras la tenía en sus brazos, pretendía enseñarla a decir *uncle Mike*.

En un aparte, Consol le pidió a su marido que se fuera a casa a descansar: él también se lo merecía. Prometía no despertarlo con llamadas; en la clínica todos afirmaban que la situación era óptima. Como Xavier tenía sueño, dijo que sería buena idea. Antes de marcharse, su mujer volvió a pedirle que se acercara:

—He estado pensando... Esto del parto no es cosa de juegos. No sé qué habría hecho si no hubieses estado a mi lado... Menos mal que fuiste al Lamaze —lo besó—. He estado pensando también en la pobre de Paula: ¿cómo hará ese día? Pasado mañana, ¿no?

Xavier se quedó pasmado, sin saber qué responder, pero casi seguro de lo que Consol estaba a punto de proponerle:

—He estado pensando. ¿Por qué no la acompañas, Xavier? Ha de ser muy triste estar sola, sin nadie de confianza en esos momentos. No muy triste: terrible.

—Es verdad.

Esa tarde, Xavier no fue a dormir a su casa, sino al apartamento de Paula. Cuando despertó en la habitación en penumbra, horas después, encontró a su lado las espaldas de aquella mujer. Se aproximó a ellas; las bañó con su aliento; posó su mano sobre las nalgas: eran armas que siempre lo defenderían cuando las recordase; hundió su rostro entre las dos como quien se contempla en un espejo con los ojos cerrados. Hicieron el amor sin la premura de los primeros días.

A la mañana siguiente, Consol y Montserrat fueron dadas de alta.

Paula dio a luz un viernes. Estaba contenta porque era su día de suerte: ella también había nacido un viernes y no recordaba nada bueno que le hubiese ocurrido en otro momento de la semana. Como antes, el magullado brazo derecho de Xavier soportó todas las contracciones. El resultado de tantos esfuerzos fue, en esta ocasión, un niño:

—Se va a llamar Jordi —exclamó, aún jadeante, la madre—, como mi viejo.

Hubo otros comentarios: *che, este parto nos salió como de manual; tenemos que contárselo a Jessica*. En la sala, todos suponían que Xavier era el padre y lo felicitaban por el varoncito.

Los meses siguientes fueron serenos, con una sola melancolía: Paula decidió regresar a la Argentina. Su madre se lo insinuaba en cada una de las cartas. Si bien la situación económica sería al principio incierta, con el tiempo todo mejoraría. En realidad, no había nada que impidiera que así fuese; en compañía todos podrían estar mejor.

Consol y Xavier prometieron ir a visitarla algún día. Él se ofreció a llevarla al aeropuerto.

ÉSA, MIS QUERIDAS LECTORAS, ES LA HISTORIA QUE QUERÍA CONTARLES. Que yo sepa, sólo le falta un detalle significativo: mi nombre es Mike.

Como creo haberlo dicho, mi estima por Xavier es profunda. Ni exagero ni miento. Lo considero más que un amigo: es el hermano que jamás he tenido. Nuestros sentimientos son mutuos. Así como lo quiero a él, quiero a Montserrat, no sólo como a la hija de un hermano, sino como lo que es y sólo yo y su madre sabemos: mi verdadera hija.

Acaso ese secreto, que me reservo, me ayude a entender que los afectos, como lo sintió y me lo confesó Xavier alguna vez, tienen siempre dos naturalezas.

LA VISITA (Inédito)
por Edmundo Paz-Soldán

El timbre sonó con delicadeza, como si la persona que lo hubiera tocado estuviera pidiendo disculpas por la interrupción. Gustavo se levantó de su asiento y se acercó a la puerta. Carolina le había pedido que no abriera sin preguntar de quién se trataba, *New York está llena de locos*, pero Gustavo no hizo caso al pedido. Un hombre de cuarenta y cinco a cincuenta años, moreno y de patillas, los ojos verdes y pequeños y un sobretodo gris, incongruente en la calurosa tarde de primavera, lo miró y le preguntó si podía pasar. Gustavo le dio paso, sin tiempo siquiera a sorprenderse por la pregunta.

El hombre caminó por el piso alfombrado del estudio. Sus ojos escudriñaban las paredes cubiertas de pósters del MOMA--Magritte y Kandinsky --, la cama suspendida del techo en un rincón, la escalera que colgaba de ésta. Se detuvo junto a la mesa y miró a la azulada pantalla de la iMac, los gráficos de la bolsa de valores que Gustavo analizaba para invertir en la internet. Una canción de Creed en MP3 salía de los parlantes de la computadora.

Gustavo se preguntó si el hombre tenía algo que ver con el edificio. ¿Venía a medir el estudio para ver en cuánto subía el alquiler? ¿Y si el sobretodo escondía un revólver? Un asalto a mano armada, los titulares del New York Post estaban llenos de robos y violaciones a incautos que dejaban pasar a extraños a sus departamentos. Tosió. Debía haberle hecho caso a Carolina.

--Excuse me, but, could you tell me...

--Nice accent. Where are you from?

--Bolivia.

Se acercó a la mesa y bajó el volumen. Alzó la manzana que estaba comiendo. Era verde, como le gustaban a Carolina. Le dio un mordisco. Prefería las rojas.

--Hablo español. Un poquito --dijo el hombre, con un acento pronunciado --. Vivo un año en Costa Rica. Conozco Perú. Bolivia es como Perú, isn't it?

--Su hermana menor.

--Macchu Picchu, really. Muy hermoso. Los incas. Great civilization. Voy con mi esposa, long time ago. Prometemos volver, nunca volvemos.

--Suele ocurrir.

El hombre se acercó a la puerta corrediza de vidrio, que daba hacia un mínimo balcón. Un hueco entre los edificios que rodeaban el departamento permitía el ingreso de una luz diáfana, de primera mañana.

--Antes no hay balcón --continuó el hombre --. Gracias por dejarme pasar. Thanks, really. Yo vivo aquí fourteen years ago. Con mi mujer Louise y Anna Louise, mi hija de tres años. Quiero ver como está el apartamento. Ahora yo vivo en Wyoming. Primera vez que vuelvo a Manhattan.

--Ha debido cambiar mucho --dijo Gustavo, mirando de reojo su reloj. Cada minuto contaba en *internet trading*. Se construían fortunas y caían imperios a cada segundo de la marcha bursatil. Oracle, ¿habría subido? Unos puntos más, y vendería sus escasas acciones y ganaría algunos dólares. Y Carolina llegaría pronto del hospital, debía apagar la iMac, a ella no le gustaba que invirtiera en la bolsa, *¿quién te metió en la cabeza eso de querer hacerte rico de la noche a la mañana? Este país*, respondía él. *¿Y qué quieres que haga, con tanto tiempo libre?* Pronto ella terminaría su beca, volverían a Río Fugitivo, a otro ritmo, a otras ideas en la cabeza.

--Todo cambia mucho --dijo el hombre. Tenía la vista fija en la puerta corrediza --. Mi mujer... she killed herself last year.

--Lo siento --Gustavo se sintió algo tonto pronunciando esas palabras. Pero, ¿qué más decir? Se preocupó. ¿Había venido el hombre a arrojarse por el balcón? Dejó la manzana sobre la mesa.

--Está bien, está bien... Hace catorce años, no hay balcón aquí. Sólo la puerta corrediza. Ella va una tarde al supermercado. Yo me quedo in charge de Anna Louise. Beautiful blond hair, like her mother. Green eyes, like me. ¿Usted tiene hijos?

--No.

--¿Quiere tenerlos?

--Por supuesto. Un hombrecito me encantaría.

--They say they're great. But there's nothing like a baby girl. You won't be a dad until you have a daughter.

Gustavo se preguntó por qué.

--Esa tarde trabajo, como usted. Todos trabajan mucho en New York. Anna Louise juega. Puedo verla, sonríe, está feliz, y escucho su voz, *daddy, daddy long legs*, she calls me. Esa tarde, el aire está pesado. Muy pesado. Abro un poco la puerta. That door.

Gustavo se fijó en la puerta corrediza.

--Vuelvo a trabajar -dijo el hombre --, y olvido cerrarla.

El tono era neutro, desapasionado. Gustavo se había preguntado muchas veces por los anteriores moradores del departamento. El tubo cilíndrico en las paredes, a la altura de la cintura, le había hecho pensar que una anterior inquilina pudo haber sido una bailarina de ballet (¿posters de Degas en las paredes?). ¿Qué historias encerraba ese recinto? A veces, en las noches, se oían crujidos de los muebles, y Carolina inventaba, entre risas, un relato de un crimen cometido años atrás en ese departamento, de un alma intranquila que vagaba en pena por los cuartos y pasillos del piso nueve. A Gustavo no le parecía nada cómico, y le tapaba la boca para callarla. Carolina era así, se reía de lo trágico. Sería una buena doctora, en la sala de operaciones no se inmutaría al ver a un paciente desangrarse y expirar en sus brazos. ¿Qué hubiera dicho de la historia del hombre?

--Bajo corriendo. One floor, two floors, three floors... The elevator, I didn't even think about taking I, I don't know why. Pienso que puedo llegar más rápido corriendo. Pero no quiero llegar. Veo desde la puerta mucha gente que se acerca. Me acerco. I can't stop. No puedo. Sigo caminando. Me alejo de la gente, desaparezco. Camino por Manhattan toda la tarde. Entro al subway. Línea 2, from beginning to end, back and forth. No puedo volver, no quiero volver. No quiero ver a mi hija en la calle.

Gustavo sintió deseos de abrir la puerta corrediza, asomarse al balcón, ver a la gente y a los taxis cruzando la calle Setenta, quizás los rescoldos incorpóreos de una escena ocurrida catorce años atrás. No lo haría: el vértigo le atenazaría el cuello, como aquella vez en Río Fugitivo, besándose con Carolina en la azotea de un edificio abandonado, el pretil que estaba tan cerca, y, borrachos, la apuesta de sacar por el borde la mitad del cuerpo y mantener la mirada hacia abajo durante cinco minutos. No había durado ni treinta segundos. Una vez más, Carolina había ganado.

--Mi esposa en shock, con doctores. To make a long story short, regresamos a Wyoming, para el funeral. No podemos volver a New York. Juicio al edificio. Los abogados prometen que ganamos, pero perdemos. Oh well. Who cares? Nada es lo mismo. Vivo con guilt... ¿cómo se dice?

--Culpa.

--Vivo con culpa todos los días. Muchas veces pienso que no sobrevivo, ése es the last day. However, aquí estoy. Es mi responsabilidad. Pero Louise no puede. She retreats into her own world. Writes poems to her daughter. Every day. Keeps the ashes in a box, by her bed. Su hija, dice. No nuestra hija, nunca más. Nunca más. And then, one night. Valiums, muchos valiums.

Gustavo se quedó callado. Quiso que llegara Carolina. Ella siempre tenía las palabras adecuadas para cada ocasión. Percibió una gran mancha roja en el cuello del hombre. Debía ser una marca de nacimiento.

--No duermo bien. Juego billar en las tardes, solo. Vivo en diferentes hoteles. Holiday Inn, Best Western… Veo televisión toda la noche. Black and white movies, mostly. El domingo pasado, veo *Paths of Glory*.

--Gran película. La escena del fusilamiento es increíble. Kubrick es un genio.

--Indeed.

El hombre volvió a agradecerle a Gustavo la gentileza. Se alisó las patillas. Su mirada se perdió por un rato más en la puerta corrediza. Deambuló por el estudio, se acercó a la escalera y se ensució las manos con polvo. Quiso volver hacia el balcón, pero se detuvo a medio camino. Luego, se despidió y se fue.

Gustavo se sentó frente a la iMac. Subió el volumen de la música. Lo bajó. Oracle había ganado unos puntos. Vendió las acciones y apagó la computadora. Se quedó sentado mirando la pantalla apagada. No quería darse la vuelta y mirar hacia la puerta corrediza. Quería darle la espalda a la ciudad hasta que la noche lo sorprendiera.

Carolina le hablaría de bebés esa noche. Ese era su tema últimamente. Quería que apenas volvieran a Río Fugitivo se dedicaran en serio a buscar un hijo. *¿Te imaginas, un hijo nuestro? ¿Con tu sonrisa y mi mirada?* El reloj biológico, ¿cómo evadirlo?

Pero, ¿cuál era el problema? No debía preocuparse. Un accidente como ese le ocurría a uno en un… ¿millón? Más, mucho más. El cálculo de probabilidades, tan útil para el *daytrading*, debía servirle ahora.

En la pantalla apagada de la iMac, un hombre le daba la espalda a Gustavo en la habitación de un hotel, y miraba en su televisor una película en blanco y negro. Gustavo se concentró en la pantalla del televisor, y pudo ver, aliviado, que la película era *Paths of Glory*. Se concentró en el hombre y quiso ver su rostro, asegurarse de que tenía patillas y ojos verdes, de que había una marca de nacimiento en el cuello.

Se desesperó: no podía verle el rostro.

Carolina lo descubrió con la cara pegada a la iMac, tratando, acaso, de ingresar a esa habitación de hotel, de ver de frente lo que sólo podía ver de espaldas.

Fuente: everba.org/summer02/profesordegimnasia_miller.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

EL PROFESOR DE GIMNASIA

por Samantha Miller

Sin duda fue un mal entendido. Pero quizás toda historia de amor lo sea.

Entonces debo hacer una confesión (y no me detiene el riesgo de perder para siempre la simpatía de mis inexistentes amigos): yo sólo quería su dinero. Todo su dinero.

Y ¿qué hay de malo en codiciar? ¿Por qué debía resignarme a ser sólo el diligente servidor de su deseo? ¿Cómo podía suponer yo que ella estaba enamorada? ¿Cómo ella no se dio cuenta de nada?

Supongo que la belleza es una costumbre que no se pierde con los años; quizás la señora M. seguía viendo en el espejo la luz de su estrella ya apagada.

Demasiado esfuerzo para mi imaginación; y no es ahí donde tengo los músculos. Pasemos a la clase de gimnasia.

Aquí vamos corriendo a la mañana por Palermo. Muy temprano para pensar en sexo. Sin embargo, todo se precipita. La señora M. que rueda por el suelo exhausta. Masajes en las piernas. Mi primera equivocación.

Mentir es un ejercicio físico agotador. Hay que empezar muy de a poco y aumentar la dosis paulatinamente. Yo cometí quizás el error de querer hacerlo todo de una sola vez. Besar a la señora M., mi segunda equivocación.

Abnegado amante, no escatimo esfuerzos. Nunca estoy cansado, nunca malhumorado. Pero los días pasan y mi recompensa tarda. Dada mi natural timidez, debo inventar una madre enferma para justificar urgencias monetarias. Pero entonces mis lágrimas se agotan, y la amenaza, torpe forma de la deseperación, llega inevitable.

Lo demás es mi calvario. Los acosadores no podemos dormir, no debemos dormir. Llamadas a altas horas de la noche. Me quedo despierto sólo para escuchar el tono de ocupado. Le alcanzo al marido su diario en el semáforo, temprano a la mañana, cuando sale para el trabajo. Quedarme sonriendo absurdo bajo la lluvia para que él no olvide mi cara. Sin embargo, ¿es acaso ése el marido? ¿O he vuelto a confundirme? Y saco fotos a todo color de los niños a la salida de la escuela. Pero otra vez se me ha enredado el rollo.

Podría tocar el timbre y presentarme y decirlo todo. Podría. Pero la amenaza perdería su efecto al ser cumplida. Mi poder se desvanecería. Porque la perfecta extorsión es siempre silenciosa, insospechada.

Eso pienso, y cierro los ojos mientras la señora M. me abraza con ternura a la salida de nuestra clase de gimnasia.

Fuente: everba.org/summer02/localidades_luisa.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

NO HAY MAS LOCALIDADES

por Luisa Futoransky

A Soledad Vallejos

Llegábamos a la boletería del cine. Estaba dentro del hall, espacioso, con butacas rojas. Acogedor, no como en Europa que hay que hacer fila fuera, y llueva o truene no te dejan pasar sino hasta diez minutos antes de que empiece la película. El cartelito, infaltable: NO HAY MAS LOCALIDADES. El diálogo que seguía era casi siempre el mismo. ¿Está seguro, señor, que no le quedará alguna por ahí?. Silencio. No te ibas. El tipo hacía como que se agachaba. Una vez más la contraseña te había dejado saltar la vallita. Enseguida emergía con un: -¿Cuántas quiere? Le dabas unos pesos más, pocos, y te daban dos entradas en fila nueve u once. A lo mejor lo de "boletero" viene de ahí, la mentira a ojos vista, la pequeña coima institucionalizada para acceder al Rex. Al Opera, al Paraiso. En todo el mundo, hoy lo sé, los cines se llaman así. La "taquillera" como la llaman en Madrid, la "oeuvreuse" de París pasa al imaginario de la gente no por guardarse dos o tres filas de entradas para vender por su cuenta sino por razones más noveleras. Puesta a elegir entre Guatemala y Guatepeor, prefiero chupar frío a la ley de la coima.
Entremos en materia de mis recuerdos jurídicos. Ser abogado antes como ahora implica también tener que llevar a cabo diligencias procesales y judiciales, desplazarse para hacer comprobaciones en el lugar de los hechos, hacer embargos y otras cosas más o menos desagradables y engorrosas. Hay que ir acompañado de un oficial de justicia "para que conste en autos". Yo debía andar por los 12 y me quedó grabado algo que dijo mi papá, asombrado: -En más de 20 años de profesión es la primera vez que un oficial no me acepta la coima que se le da por haberse desplazado. Quiere decir que todas las otras veces sí. Quiere decir.
Yo también soy abogada. Pocos lo saben, pero es así. Uno que lo sabía era el diarero de mi esquina de Independencia 356. Apareció un sábado muy temprano a tocarme el timbre: -Mi sobrino cayó en Villa Diamante, alguna goma de auto, por qué no la acompaña a mi hermana a la comisaría.
El muchacho de añitos 18 era aficionado reincidente a gomas y radios de autos. En la expedición matinal de diciembre húmedo y pegajoso, acompañó a la flamante penalista la madre del reo, preocupada de paso en hacerme otra consulta jurídica: -¿qué piensa, mi hija de 16 canta igualito a la Viole Rivas, si ella lo descubre, nos podrá hacer juicio por plagio? Después de disquisiciones por el estilo en la que la madre interrogó mucho sobre los derechos de autor y me dio pocas informaciones sobre el hijo, llegamos.
El cabo o sargento, poco sé de grados y jalones policiales de Villa Diamante, me relojeó despacito, irónico y me dijo, articulando: -¿Cuánto para parar la máquina?.
Yo; silencio. Confundida, nunca había oido hablar en mis años de facultad, de "máquina" alguna, se lo digo a la madre, que se ve que conoce el código de esa particular ruta de la vida mejor que servidora y me suelta: Ahh, dígale que como es fin de semana está en Mar del Plata, que el lunes viene el abogado de verdá y arregla todo, sin falta.
Entre otras muchas cosas, voilà porque no ejerzo la profesión. También por el relato que descubrí en esa época y me quedó grabado hasta hoy dándome escalofríos, se llama "En la colonia penitenciaria", es de un tal Franz Kafka y habla de eso, de una "máquina" de tortura, que borda en el cuerpo del candidato la ley que ha violado.

Siempre en la telaraña de los recuerdos "jurídicos" que desenrollo para que los más jóvenes vean un poco de qué iban mis tiempos, está uno del folklore estudiantil. Se contaba la historia del juez, ese juez emblemático sin nombre ni cara de los cuentos pero que siempre se dice que es pariente de alguien, que en el momento de dictar sentencia recibe un lujoso ejemplar en cuero repujado de nuestro clásico Martín Fierro y adentro, los billetes del cohecho de rigor. Sin embargo, la sentencia tarda y da lugar al diálogo "profesional" que contábamos entre sonrisas: -Muy bueno doctor el libro que me regaló muy interesante, la encuadernación buenísima, pero yo, yo ando intrigado por conocer la continuación, el Santos Vega.
El folklórico abogado debió de haber regalado el ejemplar del "Santos Vega" al juez con el consiguiente abultado adorno interior y tuvo la esperada sentencia a su favor.
Y nosotros; ¿de qué nos sonreíamos?
Una última adivinanza jurídica: -¿Cómo es posible que mi ex marido, se haya casado en Córdoba y encantado de hacerlo y festejarlo estando aún casado conmigo? Misterios de la bigamia del registro civil argentino, de los "amigos" que consideraban eso tan piola, tan comprensivos ellos...
Es cierto también que fuimos uno de los últimos países del mundo en adoptar la ley de divorcio, pero de ahí a tener un par de casamientos con "libreta" y en el propio país...

De aquella época también recuerdo que uno de mis compañeros, de aquellos que creíamos amigos tan solo porque anudábamos relaciones en el bar de la facultad y repetíamos frases llenas de buenas intenciones que jamás se concretaron como "la solidaridad obrero estudiantil" y nos plantábamos,

Ese, por el tiempo en que ya nos veíamos menos, su hermano se vio envuelto en un escándalo de compra-venta de diplomas de médico. No condecoraciones que en el fondo joden a quien las mira y a quien cree que tiene derecho a solapearlas. Lo de médico es otra cosa, pero no pasó nada. Nunca pasa nada. Salvo para nos, el pueblo.
Lástima que en nuestro preámbulo, entre nos y el pueblo, encajamos a los "representantes". Desde el vamos, todo chingado.
No manejo, nunca tuve auto, soy una antigualla. Pero quiero que sepan que la información la tengo de la boca del caballo. El carné de manejar se compraba, no sé si se compra. Conociendo el percal es más que probable.
Para "salvarse" del servicio militar había que "ponerse por la derecha".
Lo de los ñoquis los 29 para tener suerte colocando dinero debajo del plato no formó parte de mis ritos ni supersticiones urbanas. Así, tarde me enteré que se llama "ñoqui" por antonomasia al empleado que sólo aparece los días de los ñoquis para cobrar el sueldo.
En política, voté una sola vez, en el 58. Frondizi había fundado su campaña en que el petróleo era argentino. Frondizi, líder de la izquierda universitaria, Frondizi que de flamante presidente lo primero que hizo fue rematar el petróleo a precio vil, largar la policía con cachiporras de las grandes a la universidad y arrasar con la autonomía universitaria que supimos conseguir. Las palabras de moda eran el "pacto" y el "contubernio". Todo se negociaba, hasta las migajas del banquete. Después, nos acostumbramos a que en derecho los chicos de Tacuara y otros nazionalismos por el estilo entraran con ametralladoras en los centros de estudiantes en pleno día o plena tarde, como gustéis..
Olviden los laureles, porque nunca los supimos conseguir y si los tuvimos fue por un ratito. Nos los arrebataron, de prepo.
Adónde estoy yendo con esto, a decirles que mi educación sin darme demasiado cuenta fue la ley de la corrupción, del acomodo, en todos los ámbitos. Con decirles que nunca me educaron que estaba bien pagar impuestos, lo bueno era tener el contador para evadirlos. Lo normal era administrar el país quedándose siempre con el vuelto.
Del fraude electoral, los padrones traficados, los muertos que votan dos veces no hablo porque fue practicado por todos, lo dábamos por descontado, ignorábamos el margen del porcentaje
Otra cosa que ni siquiera me di cuenta que era mi pan cotidiano fue el culto mayúsculo de la personalidad.
Hoy me causa gracia ver en todas partes el retrato de Kim il Sung y su hijo, Kim song Il. El país que se muere de hambre, los niños con foto por antonomasia de pancita raquítica y la nación arma desfiles para cantarle loas "voluntarias y espontáneas" al gran benefactor.
Todo funcionario, de Corea del Norte, obligatoriamente debe llevar del lado izquierdo, es el del corazón, claro, una escarapela ostentatoria con su jeta. Sino es mal mirado, sospechoso de lesa rebelión.
¿Y por casa? ¿Y por casa? Cuando tenía manitos, no manazas, escribí todos los sacrosantos días en quinto grado, en el cuaderno azul forrado en papel araña: *Hoy es (fecha), año del Libertador General San Martín.* Preparatorio del "*Son las 20,25 hora en que Eva Perón pasó a la inmortalidad*" Esos eran duelos.
Eramos católicos, apostólicos y romanos, y la enseñanza religiosa en las escuelas laicas (¿¿??) era obligatoria. El par de sapos de otro pozo, una anarquista, una espiritista y yo, la rusa, a una clase virtual de "moral".
Después tuve como materia obligatoria en el secundario, Cultura Ciudadana donde se estudiaba exclusivamente durante tres años el Plan Quinquenal del General Perón. Filosofía, biología, no. Retóricas alabanzas al régimen en libros de texto de compra obligatoria. El autor, un "poeta" oficial del que entre todos los olvidos de todos los días de mi vida, retengo su nombre; León Benarós.
Saben lo que digo, a las nuevas y viejas autoridades que deberían acordarse de otro letrerito que el almacenero de la esquina ponía ostensible encima de la caja: "*Hoy no se fía, mañana sí*".
A ver si me convencen para que a la vejez viruela vuelva a votar. De veras, me gustaría tanto.

30/12/01

Fuente: everba.org/summer02/cristian_gomez.html | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

Cristian Gomez

Homenaje y redención de Pancho Véjar
(Proclamación de la tristeza, como la única forma digna
de tomarle el pelo no sólo al mundo)

"The man wrapped in darkness is free to dream"
Alfred Corn, Darkening Hotel Room

"*Echar raíces, Mustia, en la arena que mueve el viento:*
raíces de antemano mustias, desmentir a los profetas

según los cuales todo cambia y seguirá cambiando
excepción hecha de las nubes, de acuerdo a un precario materialismo dialéctico

de tendencias en cualquier caso más bien esdrújulas y nostálgicas.
Pero digan lo que digan te tiene sin cuidado:

te acercas por el crepúsculo como una nube
y como las nubes, Mustia, tú tampoco

eres real: ahora que la luz
ya le ha dado forma a todos los recuerdos

estás consciente de que un hombre envuelto por la oscuridad
es libre para soñar incluso con dejar de lado la belleza

y asaltar por sorpresa el cielo inmaculado de sus enemigos.
Oh! Mustia, ya no le presto oídos a los tristes aplausos de la galería

ni al sonido de las cañas rotas entre mis piernas
semejante al crujir del cuello de mi enemigo
roto entre mis manos

cuando voy ebrio y de vuelta, supongo, hacia mi casa
ni pierdo mi tiempo entre los baúles donde escarbé la ropa sucia

de tantos otros como yo igual de ebrios
igual de azorados, oh! Mustia mía, puestos en la empresa

de restituirle la dignidad catulinaria a tu nombre
que guarda una estrecha relación

con las incomodidades del placer/ las garantías de la edad/
las consuetudinarias restricciones que las bestias masculinas

le han asignado al intercambio comercial de la carne y los fluidos
prohibición medieval o coerción incluso

de algunas licencias poéticas, entre otras
tasajear la carne y ponerla bajo el microscopio
el uso indiscriminado del tono arcaizante, dejarse crecer la barba
y poner los ojos en blanco, morder la almohada,
beber en exceso y no beber en exceso y por sobre todo
las riñas con arma blanca al interior del recinto penitenciario:

o nos degollamos o no podemos ni sabremos ni queremos
deshacernos como si nada de nuestra piel

inicio, homenaje y redención de la primavera

hasta hoy, exclusivo privilegio
reservado a los depresivos al igual que a los amantes.

Para honra y loor de tu nombre
el párpado caído de Charlie Parker,

la vulgarización en lenguas romances
de este tono vulgar y romano

con el único fin de honrar tu nombre,
ese tiempo en que tu rostro

no guardaba ninguna relación contigo
ni con tu nombre: ese tiempo en que tu

rostro dejó de ser tu rostro.
Para honra y loor de tu tristeza:

“Sin esperar quietamente a la belleza.
Llamándola, sí, en cambio.
Éste ha de ser el secreto de los cantos.
Ninguno sideral ni otro escondido
En el vientre de pez o acantilado
De algún lugar remoto,
Pero sí el misterio con que el sol compite
Verano tras verano con las aguas”.

Y además:

“De tu cuerpo quedarán la memoria
y el recuerdo tibio entre mis manos.
De tu cuerpo volverán a atormentarme
(recostado sobre el caos de mi cama
el orden armonioso que hacía coincidir
el desmedido largo de tu pelo
con el cínico pudor de tu entrepierna)
no tu piel ni el agrio sabor
de tu transpiración ocupando un lugar
insolente y sin embargo preponderante
en mi boca, en mi mente, en mis labios;

la imprecatoria soledad de tu belleza
de tu cuerpo volverán a atormentarme
recorrida ahora sólo por la muerte

y otra boca y otra mente y otros labios”

Para honra y deshonra de tu estampa,
muchacha criolla, devota y sensual

vendría bien la historia de Etíocles y Polínice,
seudónimos por ahora de la muerte:

elige cual papel te corresponde,
aunque ya lo sepas bien (jugabas un rol importante

un nombre otoñal y sin sentido como el tiempo acumulándose

del único modo en que el tiempo sabe acumularse
como si fuera una imagen cruel, pero certera

sobre el lomo de un libro que nadie ha abierto
el polvo cubriendo de dos hermanos la historia

-hipérbaton imprescindible con tal que no se noten
los contrabandos de forma y fondo

que se llevan a efecto en el jardín inmarcesible de las ilusiones-
para estos efectos tú y yo y a fin de cuentas

todos los muertos se merecen, como nosotros
acabar debajo de algo: tierra, agua o tus pies).

Ya no me interesan los regalos navideños
ni las infracciones de tránsito que se acumulan

distraídas y al azar en mi prontuario.
Dejando de lado cualquier mención del crepúsculo,

-baste, para eso, con tu nombre-
baste con haber mantenido el precio por los suelos

para entender que mientras las leyes de la oferta y la demanda
son flor y nata en cuanto a las decisiones del amor, las buenas
costumbres que se aconsejan
antes de salir por la noche a las jovencitas, el uso de las
armas a favor y/o en contra del pueblo e incluso
en lo referente a la defensa y adscripción
de toda especie y suerte de las más recalcitrantes confesiones sexuales,
climáticas,
religiosas

y la más abundante profilaxis en lo concerniente a la promiscuidad de los sentidos
(vigilada en vano por el bachiller y su mantis religiosa)
poco y nada tienen que ver
con los planes quinquenales de producción
masiva, pero poética

y el enjambre de micros que se dirige
hacia algún destino rigurosamente ajeno

a los márgenes humildes del poema
se parece al afán de echar raíces

en la arena que mueve el viento:

fatigada, amable, el pelo desordenado
en ese tiempo en que tu rostro

no guardaba ninguna relación contigo
ni con tu nombre: ese tiempo en que tu

rostro dejó de ser tu rostro. Estabas consciente
en todo caso de que un hombre envuelto por la oscuridad

es libre para soñar incluso con dejar de lado la belleza
y asaltar por sorpresa el cielo inmaculado de mis enemigos,

destruir con la guadaña de la envidia y la venganza

alguna de esas batallas en la que otros pelearon y a su manera

también salieron victoriosos, víctimas inadmisibles en el recuento
donde no figuran ni la belleza ni el recuerdo

de tu demasiado y anticipadamente
mustio, amado rostro.

Llevo veinte días sin afeitarme
como si allí residiera el secreto de los cantos.

La inexorable proclamación de la tristeza
llegará con el juego de mis niños.

Ahora que la luz
ya le ha dado forma a todos los recuerdos

te aproximas por el crepúsculo como una nube
y como las nubes

tú tampoco, oh! Mustia, tú tampoco eres real".

La lección de pintura
(arte poética)

Mientras se arreglan el pelo, las jóvenes estudiantes comentan un verso
y le llaman la atención al desgarbado junto a ellas, apoyan su cabeza en el hombro
pensando que tal vez el delgado podría haber escrito lo mismo y aún mejor para ellas.
Recuerdan –al mismo tiempo– un cuadro para la exposición (La Poda, de Celia Castro) y los
barcos descansando en el horizonte –así, por lo menos, se veían desde la playa. Y un niñito
hijo de los pescadores que le pidió prestada la caña y el anzuelo a un turista rubio y de su
misma edad. En el cuadro las ramas están completamente deshojadas y a estas alturas
ya no hay nada que hacer al respecto. Se parecen a la barba de su joven y amigo
acompañante, se parecen, quizás –vuelve a pensar en esa playa– a esos barcos
indiferentes a toda relación con el horizonte. De hecho había un hombre
arrimado a las ramas más altas y más fuertes del árbol, premunido del tezón
que le otorgara el llevar en la mano una tijera, se le ve empecinado en cortar esas hojas
que a su juicio están demás para el final del invierno que se avecina.

A fin de cuentas, cortarle las bridas al árbol
terminó por dejarlo –a los ojos de la joven estudiante, al menos–
mucho más hermoso. Mucho más hermoso
su joven y futuro amante le recuerda, ya concluido el poema
que esa tarde en la playa no hubo zarpe, todos los barcos
estaban fondeados alrededor del muelle donde el pequeño turista
nunca le prestó su caña ni el anzuelo al hijo de los pescadores.
Cuando él por fin se decide a intentar besarla,
ella no recuerda sin embargo –dato curioso, u otra prueba de la causa–
que Salvador Allende Gossens era nieto de doña Celia Castro.

Todo concluye, por ahora,
con el pelo suelto de la joven.

Fuente: everba.org/summer02/patricia_saldarriaga.html | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

Patricia Saldarriaga - Poemas inéditos
Middlebury College, 2001

LA CAJERA DEL SUPERMERCADO

No te has fijado cómo golpea la banda
plin plun plin plun plin plun
los cuervos aparecen en otoño
plin
plin plun plin
los carros chillan y rechillan
chriiiiiiiiiii

La máquina tragamonedas
y su ojo de cíclope
dan vueltas
alrededor
del trópico
la señorita de mandil
naranja no
perdona la
ecuación
¿Puedo ver su
bolsa señora?
non numerata pecunia
plun
Éste es el lugar
aquí me he mantenido sentada dentro
de esta cúpula incolora
aquí gotean las palabras
gotea el tiempo al compás del reloj
gotea un ojo
el otro
tic tac
tú mismo contra una pared
tumbado
de pie
de espaldas
tic tac
creo que puedo crecer
(sonrío como una geisha)
cargando mi tesoro
una cajita de metal
con papeles de colores
la zarpa se me ha trepado
en el mandil
las palabras pesan
un ave rodea mi cabeza y me creo santa

Nuevamente el ruido de la banda
plin plun plin plun
los carros chillan y rechillan
plin plun plin plun
los cuervos aparecen en otoño
plin plun crasssss

LOS AMANTES DE ZUMPA

A Eduardo Galeano

¿Quieres que los siglos se vuelvan piedras y se deshagan?

No sé porqué tu puño apretando el viento viejo.

Eso pasó hace tiempo
lo recuerdo
los nopales junto a las rocas
la luna volteada
las espinas salían
y nos decían que no era
el día correcto

Estratis el marinero
advirtió un barco
eran los reyes huyendo
los reyes huecos
los hombres huecos
el que invento
el que plagio
el que sueño

Tú me decías que huyéramos
lo recuerdo bien
era el día en que las rocas hablaban de sí mismas
como presintiendo
el miedo había cubierto tu rostro de hojas golpeándose
la arena se levantaba lamiéndonos
las gaviotas comían piedras
los fósiles apretujados
se quejaban del espacio
te pregunté nuestro destino

Más allá dijiste
allá donde la tierra se voltea
y la luna sólo crece
Allá quisiera que la Tarda nos llevara

Así los encontramos
aquí yacían
no sé
desde cuándo

El cuerpo de María

Para B.T.

Exijo. ¡Exijo!, un golpe de bieldo, una gota de fuego
A. Rimbaud

I
Todos se han hicado de rodillas
todos están alborotados
escarbando
cada uno tira del atado
desnudándolo con violencia

un vapor se asoma
y los lagartos huyen escurridizos

II
He expulsado un torbellino maltido
una pirámide incontrolable del no tiempo
¿cuál de esas substancias crea lo irreversible?
todos han bebido del vaso de leche de mi mesa de mantel de acero
y todo lo que queda son unas gotas negras de raíces oxidadas
mío es el reino oscuro sin espadas
mía la voz del hueco del conjuro
aunque hayan muerto antes de nacer

III
Hablo de mi lengua
que ha lamido todo rincón del universo
hablo de mi vientre cárcavo que se arrastra con su olor fétido
hablo de mis senos infinitos
de mi vejiga que revienta de palabras
y de cómo
vomito los orines de los gatos
construyo islas volcanes ojos semejanzas parásitos fantasmas
me estoy deshidratando en cada arruga de esta habitación fraguante
mis siete gargantas se han convertido en siete ramas rojas
y mis yemas se van evaporando
roto cada miembro
regenera como una boca aguda
que intenta tragarse una burbuja

IV
Un anciano con sombrero de paja
se ha sentado sobre una piedra hirviente
y previene
la fata morgana

Luis Correa-Díaz
(Santiago, Chile, 1961)

De: inéditos

Afecto (más que) repetido

Busco una mujer que hable con toda naturalidad
alguna lengua muerta, de preferencia
el latín; que me recite el Afecto 45 de la Madre
Castillo como si fuera ella, Josefa aparecida...
Pero, sobre todo y muy en concordancia
con estos dulcísimos raptos nocturnos, que toque
mi sexo con el mismo amor que si tocara el suyo

Por ahí me dicen que todo esto es mucho
pedir, que me mire al espejo primero
y vea que en nada los míos son labios
divinos; incluso una me espetó ayer
no más su verdadero lirismo y me lanzó
los peores epítetos que se puedan
imaginar, do leí que la bella quería
aclararme para siempre tú no eres
el Amante que estimo

Con lo cual queda patente que el famosito
afecto me ha salido varias veces por la culata,
cosa que, si me descuido, podría estar ya,
lo más bien, por encumbrarme al árbol
del pastorcico, cuyo pecho abierto volvería
a dar lástima, risa e igual jus/ntamente

De: Divina Pastora

EL DIGAME MIO Y DE JUAN ALVAREZ GATO

Dígame, Señora, dígarme, cuando partió de mi lado
si se acordó de que así sólo yo la había amado.

Cuando fueron publicadas mis preces a usté ofrecidas
y todas cuantas rimas furias yo le escribí ofendidas,
si se acordó de que así sólo yo la había amado.

Cuando le dieron el soplo de mi enfermo corazón
y entendió que ninguna otra más que usté era la razón,
si se acordó de que así sólo yo la había amado.

Cuando se me enamoró de nuevo mas no de mí
y él no la supo besar, ay, con tanto frenesí,
si se acordó de que así sólo yo la había amado.

Dígame, Señora, dígame, cuando sepa (que) ya no muerdo
si se acordará de aquesto y si no aquí se lo recuerdo.

De: Rosario de actos de habla

G2. Mi madre asistió a mi tía que tanto le costó tener a sus chiquillos, como si hubieran sido

D2. A latigazos, combos y escupos me han quitado la poca alegría que he tenido entre los hombres.
G2. Nadie se imagina cuánto he deseado vivir fuera de este mundo, libre de su pesadumbre, pero me faltó la fe desde que di los primeros pasos y me caí repetidas veces.

De: Ojo de buey

1961

cuando Oscar Hahn dio a luz Esta rosa negra
que podría ser la hermana
melliza de aquel llanto de rigor
mío: ésa es la primera piedra del lenguaje
nuestro interminable Velorio del solo
parido descalzo por Gelman
cuyas pisadas desanda en mis ojos a la edad
de treinta y sigue nada más este cuchicheo
de mujeres consumiéndose alrededor
aunque de ninguna el beso vivo de toda la piel
sino después de la última: aquella boca dura
pegada como un sexo seco y oscuro a los labios
cerrados del que fui

está escrito en mi nacimiento
y leído para olvidarlo desde este cumpleaños

De: Bajo la pequeña música de su pie

Porque te pareció el cantar
de los cantares
nuestra pequeña novela
policial y te dio gusto
es que no morimos
de no saber dónde estás
y hallé feliz de remate
que acoplábamos todavía
yo filósofo de la vega y la meica
amada tú
al final de esta civil esperanza

Luis Correa-Díaz: Poeta y crítico chileno que en la actualidad enseña literatura latinoamericana en los Estados Unidos (The University of Georgia: http://www.rom.uga.edu/faculty/correa.htm). Sus poemarios son: Divina Pastora (Biblioteca del Niño Expósito, 1998), Rosario de actos de habla (Imprenta San Diego, 1993), Ojo de buey (Editorial Aleda, 1993), Bajo la pequeña música de su pie (Documentas, 1990). Sus ensayos son: Todas las muertes de Pinochet. Notas literarias para una biografía crítica (Muncie, IN: Ball State University Press, 2000), Lengua muerta. Poesía, post-literatura y erotismo en Enrique Lihn (Providence, RI: Ediciones INTI, 1996).

Ismael Gavilán
(Valparaíso, Chile, 1973)

De: *Llamas de quien duerme en nuestro sueño*

Nocturno

El universo está en la noche
Gerard de Nerval

Ahora nos envuelve algo oscuro y tibio.
Y somos boca en tránsito
en el umbral construido de silencios,
dispuestos al naufragio
como un arco ardiente que se tensa.

Afuera son ruinas el temblor deforme de la luz,
su garganta cercenada que desea percibir
coronas de tierra seca
"Cántico de huesos", dices.
Y nos envuelve el movimiento
agazapados tras todas las ventanas,
alzando catedrales con la desnudez de las estrellas
y sintiendo visiones que nos lamen
al inicio del ahogo:
sacudida de las piedras que forjan aolas con sus pieles
mojando la intimidad de nuestros valles.

Somos la cara de la noche,
sus huéspedes ysus ráfagas;
palabras enhebradas con azote y júbilo
junto a la espuma de las venas
que caen en bosques de interior.

Asombrados vemos el número infinito
que marcamos con tiza en la muralla,
siendo alternancia de los aires en el vientre
que posee nuestra imagen,
sigilosos a la sed,
a las raíces que la luz abandonó,
lúcidos en la escena cambiante de la sombra.

Y el secreto que aceita nuestro rostro
estalla en el trance que sofoca por sus giros
cual sudor de sueños en la bella hondura del banquete:
ahí se distinguen siluetas que sonríen,
nuestros dobles en un mundo erguido
del brillo oscuro de los cantos.

Somos el ojo reluciente

gracias al tono majestuoso de los cuerpos.
Nos envuelve algo oscuro y tibio
y somos ser en tránsito
en el umbral construido de silencios.

Rosa de arena (Selección)

.

El color es piel, arena,
pradera oscura que se pierde
en la voz espesa del deseo.
Es sombra prolongada
cuando el canto de los soles
cae rebelde en su fulgor.
Y tú, como presagio de miradas,
estás convocando esa aventura
en la trampa del silencio.
El color es piel, arena, y tú
como arena en los dedos siendo playa,
eres imagen entre párpados danzantes,
sostén del azar vertiginoso,
surtidor de infinita melodía.

.

Soplándote en sonido y apariencia
te deshojas por placer en la fiebre del ocaso,
secreta en la distancia requerida
por el aliento del espejo.
Abierta por la cascada de mis manos
vas siendo dibujada grande y transparente
en la embriaguez del universo.

Así tu sangre a sí misma se comienza
boca
.....manos
.....muslos
.....ojos;
.....ser de palabras y relámpago.

De: *Fabulaciones del aire de otros reynos*

Narciso

Arde el bosque y el invierno.
En su vastedad, el día prodiga señas
de imperios sumergidos.
Y mi rostro, quemado,
es bello sobre el sendero del agua,
principio sombrío de cualquier amanecer.
Alrededor del viejo jardín
sé que los frutos giran calcinados
y que un mirlo ciego abre al aire:
para él todo es resplandor, enigma.
Sólo mi gesto es palabra sepultada
en el estanque desnudo.

Omar Khayan invoca la noche

La oscuridad aparece al descubierto

por la secreta luz desvanecida.

Seductora de un antiguo viaje
esculpe en los espejos que atesora
una copa que, radiante, desborde
del vino su misma desnudez.

Sabe convocar sólo con su voz
aquel destello creado como anillo de diamantes
que un doncel risueño robaría
después de sucumbir en lo invisible.

Lenta en su candor, derretida en la sorpresa
prodiga su rocío ennegrecido
como los bellos ojos de un hrí,
alfanje que en verdad sería capaz de destruirnos.

Basora

Crísteis en el engaño
de quien os dio una esperanza.
Fernando de Herrera

Las naves descargaban esencias de Ormuz,
trigo como labios sagrados.
El mar, soplando abandono,
reflejaba al sol de estío entre los capiteles.
Ahí estabas, recién llegada de Cartago
como noche malherida en un reino inexistente:
tu mirar,
tu cuello ataviado con el oro de otros mercaderes,
tus pies descalzos, delatando la yerba
de un templo egipcio, tus pechos de turgente terciopelo,
tu rostro aún altivo frente a la violencia del viaje.
Caía el atardecer y las luces de las naves enrojecían las olas.
El viento dibujaba en las espadas un silencio libérrimo
mientras un etíope te ofrecía una copa de marfil
como si fueras una reina.
Sin duda, mas ¿de dónde?
Tu boca murmuraba por sueños perdidos
a dioses que nunca conocí.
Caía el atardecer
y de a poco un negro estandarte
invadió al puerto como antorcha:
Tus ojos no desembocaron en los míos
y te vi partir en un ocaso indecible
cuando los esclavos gritaban en las jarcias.
Las naves descargaron esencias de Ormuz
y tu ser se convirtió en un flecha
que, ahora, hiere el fulgor celeste.

Ismael Gavilán ha publicado los libros *LLamas de quien duerme en nuestro sueño* (Valparaíso: Ediciones Nuevo Reyno, 1996) y *Fabulaciones de aire de otros reynos* (Valparaíso: Ediciones Sol Invictus, 1999). Sus poemas han aparecido en diversas antologías de poetas jóvenes chilenos. Actualmente ejerce la docencia en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso.

Fuente: everba.org/summer02/edgar_ohara.html | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

Edgar O'Hara
(Lima, Perú, 1954)

De: *En una casa prestada*

Lengua materna

Jamás
le entusiasmó demasiado
la inmortalidad.

Sin embargo aquellas cosas
que le parecían
trascendentales

fueron dichas

—en público
y en privado—

a su debido tiempo.

Procesión (Greenlake)

Los más respetuosos (*destos*)
..... caminantes

que educadamente mondan
..... su tiempo

alrededor (*del charcazo*)

cuatro patas tienen y una
..... cola.

Linden AV. / 85 St.

Fuera la lluvia un tópico ordinario

pero sin respiro cala mis huesos
(al pie
de la
letra)

en este paradero de autobús

donde (gracias te
sean
dadas
cielo)

ese pez grande salvará al pez chico.

A prima vista el amor
..... no embiste

aunque, rapaz de olfato,
..... se rinde.

De: *Hacia qué linderos* (Selección)

.

El poema no hace más que modular los ciclos de una vida, argollas de su imagen más fecunda: disposición a la simultaneidad.

Cada perfidia
integra una corriente que va de la quietud a ;a efervescencia. No se repite.
Vuelve, sin embargo, a examinar esa tosca o delicada
manía.

Ni cómo elegir las que perduren.

Anticiparse, sí, a las apariencias del sentido. Tomar las mismas precauciones que en su contra prohíjan las palabras.

¿Cuánto pánico tenerle al diccionario para perdérselo por completo? ¿Cuánto debemos respetarlo para darle el susto definitivo?

Sabor en sus portentos.

.

Miedo a perder el lenguaje. Qué decir, entonces, con ese temor.

¿Oirá la balbuciega un vaticinio menos vago?

Compartir los espacios que arrea la desidia, formas que entorpecen o enriquecen aquella fruición.

Sirvan los cepos. Rejillas de lo simultáneo.

Evocar ese cascabeleo que interfiere y a la vez da cuenta de pálpitos, frustraciones, dudas.

.

Imaginar una voz en el papel y dar con el atisbo de su dicción, como si la elocuencia reclamara una inconsciente caligrafía.

Cada exhalación suelta una gramática en la que el pluscuamperfecto del subjuntivo se mezcla con el potencial y los pronombres reflexivos siguen embarrados de objetos indirectos.

Pero a la boca no acudirá el idioma de reemplazo, ese lastre chicloso que acaso pastea los límites de la representación.

No es lo mismo decir algo sobre una obra que escribir un poema de hable de las maneras buenas o malas de la referencialidad.

Barullo en ciernes casque los fueros inéditos de la lengua.

Interpelado ese contorneo, habría que reducirlo a nostálgica inquietud.

Edgar O’Hara ha publicado, entre otros, los siguientes libros de poesía: *Trayectos para el hereje* (Lima: Ediciones del Azahar, 1984), *Lengua en pena* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), *Límites del criollismo* (Valdivia, Chile: Paginadura Ediciones, 1991), y *En una casa prestada* (Lima: Jaime Campodónico editor, 1995) Muy extensa es también su obra ensayística, de la que seleccionamos aquí algunos fragmentos contenidos en su último libro de prosa en ese género, *Hacia qué linderos* (Lima: Jaime Campodónico editor, 1995) Actualmente es profesor de literatura hispanoamericana en la University of Washington (Seattle)

Fuente: everba.org/summer02/david_preiss.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

David Preiss SITIOS
(poemas 1989-1999)

AQUELLA EXTRAÑA RESIDENCIA

¿En qué mito?, ¿en qué colina?,
¿sobre qué nopal instalóse la ciudad?,
¿tras cuál paréntesis amurallada?

Quiso la ciudad ser como la luna, mas era demasiado oscura ;
quiso, luego, ser como la noche, mas era demasiado blanca;
aislada de Lo Eterno como un Caín gigante y bello
la ciudad -poema de ficciones- se hizo errante.

Hijos del polvo
todavía cuentan los mercaderes de La Historia,
aquella extraña y móvil suya residencia.

JERUSALEM

Nunca se desvistió Jerusalem, siempre visité los brazos de sus
calles,
arrugadas,
elementales,
hundidas en la piedra;
siempre estuve en sus santuarios y bebí del sabor profano
de sus vísperas, siempre uní mi licor a sus mujeres,
nunca dejé atrás a sus umbrales, no partieron mis abuelos
ni los abuelos de mis abuelos en el largo clavel de las generaciones.

He cruzado el mundo sin dejar Jerusalem.

He desperdigado mi alma como una semilla bondadosa.
He amado en tierra extraña.
He besado mis labios con un carbón encendido
y todavía no enmudezco.
Mis pies se quedaron en la piedra y mis pasos rodean el mundo
como a una laguna sin saciar su sed.
Volverán a Jerusalem sin haber salido de sus puertas:

no tendrá luto mi corazón: serafines y centinelas celan su alegría
como a un mineral sagrado y escondido.
Sólo el mar implorará por visitar Jerusalem.
Por tocar la fragancia de su piedra.

EN LIMA

En Lima hallé por dos monedas muertas
dos hombrecillos quietos en su greda, adustas
las mejillas en la soberbia de la tierra reunida,
simulados ambos ojos en el dálmata trazado en la mirada,

en Lima hallé por dos monedas muertas
2 hombrecillos inclaudicables en el doble rostro del coraje;

y hundí mi manos en el imperio de sus aguas :
ay- postal de Dante-
vi 2 velas naufragando, siluetas resignadas, en su cera extrema....

EL JUGADOR

Caen los imperios como ángeles.
Yo te recuerdo mientras juego al billar con el mesías.

(Dios ha lanzado al mesías como león al corazón gris de la ciudad:
luna al mediodía.
Y vienen y van los mensajeros menos mi amor que se mantiene.)

Como ángeles caen los imperios.
Yo te imagino mientras golpeo las lunas
contra la noche verde del billar.

Sobre la noche, un lago blanco,
sobre los imperios mi ausencia entera.

LOS FANTASMAS

> "se trata de una pieza de relojería
> y como tal ¿no depende de ella quizá
> el funcionamiento de todo Manhattan?"
>
> Lihn, *Monja en el Subway*

> "Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
> ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
> de polvo y tiempo y sueño y agonías?"
>
> Borges, *Ajedrez*

¿Quién es el fantasma?
¿El hombre dormido ante los ojos del vacío
en un vagón del subway?,
¿este hombre
hacia el centro de la madrugada arrastrado
por el subway infinito?,
¿su corazón,
palabra del downtown neoyorquino?
¿Este hombre sucio y pequeñito?
¿O yo,
espeso,
oscuro,
mismo,
que en este ahora diminuto,
----------en un sistema extremo
de palabras comunicantes, de silencios comunicantes, de infinitos
comunicantes
-extraña alquimia-
alterno oscuridades e instalo
a un desconocido
sin tez, ni párpados, ni sueño
en el subway de la eternidad?

ÚLTIMO SEPULCRO

¿De qué abdicar si he perdido mi reino en un juego de barajas?

al alma no tocada
de una mujer?
Mi frente en la ventana.
Imagino un cigarrillo, eternidades, dunas solas...
No beberé del mismo viento.

Han acaecido todos los milagros;
hemos repletado todos los museos. Nada acontece
bajo los sueños y los trajes; nadie bebe
vino blanco en aquel cristal oscuro:
nada apresura a los amantes y suicidas.
Nadie vestirá ese último sepulcro.
Mármol.
Silencio.
Amanece una semilla.

Ya dividió la medianoche
mas los extremos del fulgor no se tocan.
El día que anochece no es la misma noche que amanece.
Hay pueblos, hay piedrecillas solas,
hay zapatos solos
-hombres viudos- tan desnudos
como dioses muertos.
¡Ah corazón!, estéril rosa
que daña y alimenta...

Un hombre abandona sus brazos:
yo abandono este poema.
No hay palabras transparentes: para el blanco
bajó la luna; para el azul
alumbró la noche; para el silencio
bastó su Nombre.
Ah, por mi alma, escuchad
que profetizo
-con palabras-
que no existen las palabras.

BUCÓLICA

Mudos salimos en busca de las huellas de la furia:
abandonadas ciudades transparentes, arribamos
a las villas domadas por negros jinetes.

Hacia el Este, siempre hacia el Este:
pantanos en que la muerte pasta
y la huella ha sido borrada por el trabajo de la tierra.

Sin embargo, he aquí: éste es el lugar.

Aquí los campesinos se fingieron inocentes. Aquí marcaron su garganta
imitando el golpe de la parca. A cinco pasos, respiraron y criaron.
En el valle de los lobos, las ovejas cultivaron su alimento.

Sí: éste es el lugar.
Aquí las llamas ascendieron hasta el cielo
y dejaron nuestro cuerpo entregado en usufructo,
lejos de la tierra y de su gente, en el umbral de la Palabra.

NO ES CIERTO

No.

Encargos de la muerte a tiempo de volver por los amigos.

las cosas y las gentes que hacen de una villa el sitio de su lengua.

No.

El comercio del azar con la materia,
los bosques que se mueven lentos bajo el bosque que un hacha decapita,
el pálpito del tiempo entre las ramas
prestas a lanzar un quejido germinal.

No.

El viento colando las noticias de la última vigilia.
Un llamado solitario que recorre los caminos invisibles de la radio,
el rumor creciendo al paso de las tropas
que penetran como el sol un sitio imaginario
donde copula el cardo con la rosa.

No.

La vida inmóvil rotando en torno de su eje alrededor de tus cabellos derramados sobre el lecho.

¡No!

CASUS BELLI

De una guerra secreta y olvidada
nadie espera el retorno de los náufragos.
No hay mujeres en la costa
agitando pañuelos en el aire,
no se ven las enfermeras
trajinando en los puestos de combate:
nadie envía un beso en la última postal
y espera el regreso del cartero:
nadie llora al amante que se va
y arroja los dados del azar:
nadie clava banderillas en los mapas
de nuestro descontento
pues en esta guerra secreta y olvidada
nadie ocupa los cuarteles del invierno.
No hay espías en el frente:
nadie mitiga su deseo en una copa
de licor: nadie
vino huyendo del amor:
nadie tiembla a minutos de morir
ni las madres imploran por los hijos
que no vuelven:
no hay soldados en la guerra
donde nadie se enriquece
pues en esta época de paz
nadie llora la muerte de un poema.

David Preiss. Nació en 1973 en Santiago de Chile. Actualmente realiza estudios de doctorado de Psicología Cognitiva en Yale University. Los poemas Aquella Extraña Residencia, Jerusalem y En Lima, pertenecen a su primer libro *Señor del Vértigo* (1993). Los poemas El Jugador, Los Fantasmas y Último Sepulcro pertenecen a *Y Demora el Alba* (1995). Finalmente, los textos Bucólica, No es Cierto y Casus Belli, son del conjunto titulado *Oscuro Mediodía* (2000). El presente conjunto ha sido titulado *Sitios* para denotar la doble referencia de los textos aquí presentados al acto de sitiar y a los lugares que esta poesía acosa y acusa obsesivamente: la ciudad y los campos de exterminio.

Fuente: everba.org/summer02/piglia_sergio.html | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

Ricardo Piglia y Sergio Waisman "Ricardo Piglia in and on translation"
filmado por Fabián Banga (13 de abril del 2001)

Parte de la lectura

Video 1

Preguntas

Video 2
Video 3
Video 4

These files can be played using RealPlayer software, available for free download from the RealNetworks web site: free RealPlayer Basic look to the right of the page for the link to the FREE RealPlayer Basic.

RealPlayer Basic Frequently Asked Questions.

Ricardo Piglia in and on Translation

A Conversation with Argentine Novelist Ricardo Piglia and his Translator, Sergio Waisman

Ricardo Piglia is Professor of Literature and writer in residence at the University of California at Davis
Sergio Waisman is director of translation studies and Assistant Professor at San Diego State University.

3 PM
Friday, 13 April 2001
Spanish & Portuguese Department Library
5125 Dwinelle Hall

Co-sponsored by the Department of Spanish and Portuguese, the Department of Comparative Literature, the Doreen B. Townsend Center for the Humanities, the Center for Latin American Studies.

Fuente: everba.org/summer02/maria_25.htm | **Edición:** Verano 2002 | **Fecha:** 2002-07-20

"Los Sueños Muerden"

María Spinelli
Buenos Aires, Argentina

25% - 50% - 100%

Otoño 2002

Fuente: everba.org/fall02/index.html | **Edición:** Otoño 2002 | **Fecha:** 2002-10-05

Muestra de poesía chilena actual

Editor: Marcelo Pellegrini

October 5, 2002

Editorial

Es hora de cerrar en los jardines de Occidente
y desde hoy un artista será juzgado sólo por
la resonancia de su soledad o la fuerza
de su desesperación

Cyril Connolly

El conjunto de poemas que el lector tiene ahora a su disposición intenta ser un muestrario parcial y provisorio de la producción literaria de algunos poetas chilenos de promociones más recientes. Predominan aquí los integrantes de la llamada "generación de los ‘90", es decir, aquel grupo de escritores nacidos durante la primera mitad de los ’70 y cuyos libros comenzaron a ser publicados en los ’90. Se incluyen, sin embargo, poetas que no entrarían en esa categoría por haber nacido antes, pero el hecho de que hayan publicado sus primeros, segundos o terceros libros durante la década pasada les da derecho a estar representados aquí.

No creo que sea oportuno en esta ocasión utilizar ningún otro criterio generacional más que el de la publicación de ciertos libros en cierta época. No está demás señalar, también, que la selección se hizo a partir de cierto gusto personal; ya es tópico decir que toda antología (o, como prefiero llamarla ahora, muestra) es un arbitrario ejercicio de las preferencias y los rechazos de quien dispone los textos. En mi caso, debo decir que no soy la excepción a la regla. Mi intención no es confeccionar una antología que dé cuenta de toda la producción habida hasta ahora en Chile. Otras personas, más capacitadas que yo, podrán emprender esa tarea.

El lector comprobará al leer estos poemas que la variedad de la poesía chilena actual habla muy bien de su estado de salud. No pienso ni de lejos –como algunos de los no tan avisados lectores chilenos, orgullosos ciudadanos del ombligo literario nacional- que la poesía chilena es la mejor en lengua española. Ni mejor ni peor, sólo diferente, o, para no repetir tan al pie de la letra el cliché, portadora de diferencias que no la hacen mejor que ninguna de las otras producciones del continente y de España.

Para terminar, digo que la única aspiración legítima de una poesía debiera ser la de habitar en plenitud el ámbito de su lengua. Como dice el poeta peruano Edgar O’Hara, el oficio poético es "un terreno reclamado por todos, una parcela conquistada por algunos". Al lector le corresponderá juzgar si los poetas aquí seleccionados han cumplido con esa tarea, la única, acaso, que debiera preocupar a quienes siguen el camino del "enemigo rumor".

Marcelo Pellegrini
Berkeley, California, Octubre de 2002.

Andrés Anwandter (Valdivia, 1974)

EL BOLERO, CADAVER EXQUISITO
DE LA POESIA: así
titulo este proyecto de soneto,
que toma la voz de catorce vates

españoles insignes, para hacerlos
decir el melodrama que, en el fondo,
trasluce siempre su escritura. Ejemplo;
A los suspiros di la voz del canto

y, más que probablemente, imposible.

Problemas de ritmo y rima han surgido
ya al momento de elegir el segundo
verso, cuyo autor todavía busco.

[Del libro *El árbol del lenguaje en otoño*. Santiago: Ediciones Dossier, 1996]

Método

Esta lengua, tan poco propicia
a los meses que corren, arena

tan blanda a los pasos del tiempo
que siguen mis huellas, tan tenue

materia, que encoge su forma
y escurre por entre los dedos,

compone los versos que empuño
con fuerza y arrojo a la mesa:

veloces palabras. Se estrellan
y esparcen sus granos, que ordeno

más tarde en estrofas saltadas
de dos en dos. Cuento las horas.

Edén

Aunque feliz, sólo es la copia
(ya lo dice la canción).
                Un puñado
de semillas y un terreno sin malezas
donde echar nuestras raíces.
                        Por un tiempo
nos ocurre florecer, cuando las lluvias
han pasado y las noticias adormecen
la pasión del veraneante.
                        Es la historia
que revela su película en la cámara
oscura de la tierra, a varios metros
por debajo de la calle.
                        Entre pasos
apurados, unos tréboles asoman
diminutos en las grietas del cemento.

Pisoteados, dan trabajo a las hormigas.

Ceniza

Fantasma de fantasma, fotocopia
que mira, ignora, inquieta, cada vez
más tenue en la solapa de su madre
-motivo ocasional de nuestra lírica-
imagen entre imágenes de archivo
marco para declaraciones públicas
grafitti en facultades de provincias
concepto de una ‘muestra colectiva’
papeles que levantan de la calle

que alguien barre, amontona, y luego quema.

[Del libro *Especies intencionales*. Santiago: Quid Ediciones, 2001]

Javier Bello (Concepción, 1972)

IV

De donde viene la risa

de la cabeza del hombre sometida a la muerte

de la cabeza del hombre en cuyos casilleros se encuentra como una lengua azul el ahorcado, el ataúd, la culpa, los menesteres del día de todos los muertos

del gran banquete, de la gran comilona, las putas que parlamentan con el rey, el resplandor de los bellos caballeros en armas

definitivamente sale de la cabeza y sus partes, de su esqueleto más humano que el hueso del pie, la extremaunción, los candelabros del último desvío

viene el fuego que provoca el ejercicio del labio y el tendón, desequilibra al cerebro, sopla con el perro del viento si es tarde y cunde en las zarzas con fruto donde está agazapada la muerte

con qué suspicacia digna de aquéllas que abandona un demonio en el aire se cierne sobre los comensales, los niños dormidos, los viejos locos, y ataca.

De dónde viene entonces la risa sino es de la cabeza de alguien que quiere comprar resurrección con su llanto, de dónde sino del tibio palacio de la complacencia
de dónde sino del cangrejo del fondo que con sus patas disfraza el escozor del estómago

de dónde sino del fragor de las altas señoras trastornadas.

Qué es la risa más que uno mismo convertido en un órgano.

La risa viene, aunque la partición de la cabeza reduce sus posibilidades de acierto, la risa viene como un ramo de bendiciones ahogadas.

La risa viene de un pozo que nunca descansa, su sueño es la inmovilidad de los peces flamígeros que sólo se aposentan al fondo.

La risa viene de un pozo que puede ser comparado con la triste cabeza del hombre, cuya melancolía, sin embargo, produce una luz que no cesa.

La risa viene de un pozo cuyo sentido último es la oscuridad que se expresa sin miedo en la fiebre, en los sueños malos y en las discusiones biliosas.

La risa viene de un pozo, ese pozo es de sangre.

Ese pozo se llama cabeza.

XIV

Oigo: el coito de los perros desmorona el tejado de los parques: veo: el revés de la fornicación de los hombres se tuerce el revés: toco: la ceniza cuando limpian el ombligo los días de niebla: huelo: los negros se queman despacio entre las sábanas: digo: el caballo con su mano de niño pequeño me pone una aguja debajo de la lengua: oigo: mi letanía sube las escaleras del patio:

del día surge el mal con su águila negra: su mirada revienta los cuerpos que se tienden debajo:

es que el río se queja, no lo dejan dormir
es que el río se queja, no lo dejan beber

es tarde: las monedas gotean al borde de mi aliento: es tarde:

del día surge el mal: el llanto moral de la avutarda devorando los niños del semen:

Jaula del padre

De todos los que comen de esta mesa
el único que vive de su fuego es el padre.
Yo no sé de donde vienen estas piedras
ni tampoco conozco a quien las trajo,
pero aquí las comemos, pero aquí las mascamos.
Salvaje padre sorprendido en tu error,
enemigo caliente de mirada amarilla,
me refiero a tu casa quemada por los bárbaros,
me refiero a tu lecho marcado por un nudo,
me refiero a tu alma que sale a predicar a la calle
el domingo volcánico de los evangelios,
palabra medio rota que envenena el suburbio
coronado por la lengua de un ángel,
coronado por la lengua que has de obedecer,
el decimal que te dará la muerte.
Padre en silencio, eliges el peso de tu voz,
el exacto calibre que arma tu vergüenza,
el bastón de la rabia, el cristal de la sed
cuando el cáncer congela tu garganta
y te deja alucinar en tu hueco.
Padre furioso contra un sol de neón,
padre furioso contra un grito de fuego,
encerrado con la luz que no entiendes,
encerrado en la jaula del mal,
perseguido por tus bestias de piedra
ofendes la raíz de los árboles.
Los moros hablan en lengua de cascada,
llenan la calle de abejas y restos de miel,
llevan otros dioses, traen otra ley,
un tibio cascabel atado a la cintura.
Las hormigas se comen un perro,
el perro se come la cara de un hombre,
el hombre el excremento de un buey.
Bajo las mantas están tus hermanos,
agazapados en la lágrima de su propio calor.
Este fuego es su fuego, y es mi fuego también,

Un hombre se come la cara de un hombre.
Yo, mi padre, el padre de mi padre.

La jaula del aire

El animal del polvo con sus patas de pájaro
deja huella,
con siete dedos verdes de pájaro verde
abre en la zarza un hueco
quemado por la espiga de su voz,
gira en mi pupila
el pájaro del polvo con su aliento de polvo,
con su lengua caliente
sin saber que es ciego se trasnforma en león
y aunque las bellas plumas lo delatan
sigue afilándose las uñas contra todas las piedras
y es serio su clamor, su rugido, su fiebre
establece ebriedad donde hay herencia,
oración donde existe verbena,
piedra donde hay agua,
ingravidez en los reos
y embarazo en las muchachas que ni siquiera han besado
una sombra.
Como toda su especie
es débil, pide perdón, y se cuida.

Yo no lo conozco todo lo que dicen que yo lo conozco
pero tiene la fuerza para escribir un poema en una sola
noche,
derribar la casa que persiste en el sueño
cuando él aparece con el sol y me habla
y me dice que sí y me dice que no
al mismo tiempo,
y se echa a reír de las tristes amarras de los hombres,
cada una de las cosas que mira
con su ojo de ave o su ojo de gato.

Este pájaro verde,
más verde que el silencio y el terror que provoca el
silencio,
quiere que haya mutación en las cosas
y origen también,
y cuando aletea quebrando las persianas
y luego se aparece convertido en león
me pide que le escriba un poema con verdad
aunque mucho la verdad no le interesa.

Yo no sé qué decirle,
darle al pájaro un voto de ebriedad o de sombra,
llenarle de ceniza los oídos,
untarle los dedos con azúcar,
insularlo al hablar,
gritarle a la cara <<ey, pájaro,
hijo de pájaro,
aunque seas león
sólo serás león en la furia.>>

[Del libro *Las jaulas*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 1998)

Lila Calderón (Santiago, 1956)

Todo el día escribo a máquina
Los basureros esperan desde el amanecer
para llevarse lo que nunca diré:
tengo en el árbol la historia escrita
y está que se asoma la hoja con el título
por la boca,
los personajes se hacen señas
al reverso de mis ojos,
está mezclándose la savia
y la sangre
en el fruto,
si cae no es culpa mía,
si le pego a alguien,
si se agachan y lo recogen
¿Qué dirá la gente?

Isla

Qué sacas con palabras,
paloma.
La jaula está abierta
y el mensaje perdido en el tobillo.
Sabes que también destruye
una tormenta de sol.

[Del libro: *Balance de blanco en el ángel triste de Durero*. Santiago: Editorial Offset Color, 1993]

IV

Para qué pintar árboles si no florecerán pájaros

Si no hay árboles ni pájaros
ni pintor
de dónde cae esta sangre
de todos los altares
de los estigmatizados
de la fuente de los artistas
de la fundación de las ciudades
de los accidentes callejeros
Hay alguna solución

Ninguna

[Del libro: *Piel de maniquí*. Santiago: 1999]

Por suerte había otra vida

En la casa de las campanas
y los peces alados
aprendimos a distingir
las jaulas de los insectarios
y las peceras
de las cajas de música
los espejos
de los juguetes a cuerda

una estatua
un bajorrelieve
o Yo mirándome
directamente
en la fuente
donde venían a beber los caballos

Yo nunca fui un caballo

En la casa de las campanas
yo era un pez alado
que mordía todos los anzuelos
y los espejismos
y las razones

La infancia era la intemperie misma

Por suerte había otra vida

[Del libro *Por suerte había otra vida*. Santiago: 1999]

Germán Carrasco (Santiago, 1971)

Veraneo

```
Tú en la casa copada, yo en una carpa en el patio
y la sagrada familia sospechándome maricón
tal vez por la costumbre –único bien heredado de mi
                padre-
de cruzar las piernas protegiendo el sexo con un brazo
                encima
como si fuera a recibir un golpe bajo
                                                    Y aquí estamos:
"quiero llegar tostadita a Santiago"
poniéndote pomadas en el cuerpo,
haciéndote el amor con cuidado de tus quemaduras.

En los pasatiempos veraniegos
la sagrada familia parece absolverme: los triunfos siste-
                            máticos
algo cosechan de resentimiento y respeto. Por mi parte
lavo los platos como un bendito caballero
y fumo el bossanova crepuscular como tu cuerpo
mirando el bikini gotear en el cordel.

                                        Para Paula Repetto
```

Todas las artes poéticas son (...)

Un brindis,
la insidia del sol sobre las cosas,
un chungungo nadando de espaldas
o un poodle ladrándole al oleaje;
el boomerang que se juega sin pareja
y retorna a la mano que lo lanza;
qué sé yo: las calas azules;
los diminutivos áfonos, carantoñas y palabras soeces
del amante en el oído de la amada
(monedas para comprar una sonrisa u otra cosa),
o los predicadores evangélicos de los barrios bravos,
(la hermosa voz que algunos tienen,
su curiosa obcecación).

Y en una tuba ridícula, más pesada
que una espada o un fusil
un anciano que toca de pie, trabajosamente
melodías que no escuchan ni las palomas.

Cumpleaños

Ridículamente feliz y con ganas de llorar, ocultas el rostro
ordenando lentamente los soldados de plomo en el estante
y el otro regalo: un libro. Exactamente el mismo sentimiento
que el de los momentos en que ella se viste y maquilla para ti
como si fuesen convidados a la mesa del monarca.

Recuerdo: estas matriarcas –jóvenes entonces- me peinaban
y hasta pepas de limón podían encontrarse
en el tordo negro de mi pelo; recuerdo rodillas sangrantes,
homenajes y efemérides que debía memorizar en una sala fría.

El ventilador, en esta foto por ejemplo, está encendido,
los gorros cónicos con serpentina en la punta lo confirman.
Las morochas con escarmenado a la usanza de la época
son:
-mi madre (ojos tristes)
-algunas tías (JAP, católicas, P.N.)
y el del centro soy yo
con el gorro más vistoso y polera del Colo.
…….

Y nuevamente, tras los años, las mujeres
-novia, hermana, sobrina carroliana, madre-
te asisten en la hora de apagar una vela sobre un trozo de torta
como si desde este día en adelante cada paso
fuera a ser distinto.

Correcciones

Pata larga de araña el índice, la yema
encuentra un ganglio en su camino escarbante.
Se extirpan errores ortográficos a días sucios,
también la oración –mal poema de eternas versiones-
como el corrector de pruebas que se olvida del contenido
y un poeta, también con poca luz
intenta en vano despiojar el lenguaje.

El índice toca un ganglio como un clítoris.
Se besan los resfríos mal cuidados,
el polen de alegrías agresivas.

El corrector, el poeta, la niña
que se maquilla en su paso hipnótico al rito
se empeñan; y el atraso los muerde, los desgarra
con su más saludable dentadura.

[Del libro *La insidia del sol sobre las cosas*. Santiago: Dolmen Ediciones, 1997]

Luis Correa-Díaz (Santiago, 1961)

Cupido

El Cupido que me ronda y que me lanza

así es que poca bola, gracias a Dios
es ciego, como se sabe, y casi nunca
le achunta a mi carne, por lo general
dan en un árbol, en una ventana, pared
o simplemente en nada, pero cuando
me llega a clavar una, aunque sea muy
de pasadita, algo como que no quiere
la cosa, me sale siempre un hiliiito
de sangre que no sé por qué unas veces
parece sudor de velas, otras aguasal
y cada vez, eso sí, trae el mismo gusto
a llanto de niño abandonado, a mocoso
que le pegan los grandotes de la escuela
mientras la más bonita, la reina alegre
del patio, se quiebra con uno de ellos
diciendo palabras que quisiera olvidar.

[Inédito]

El arte de la amistad

Por esta casita de Takoma Park pasó el amigo
Pedro Lastra y si hubiera que decir decir más, entonces
dígase que nos acompañó con su conversación
florida, aunque nunca haya en ella una palabra
de más, que nos trajo algunos libros suyos
por venir, cantidad de referencias que parecen
a veces frutos de su propia cosecha poética pero
que tarde o temprano probarán su correspondencia
perfecta con la historia literaria –perdónenos
nuestra infinita ignorancia, apenas si nos sabemos
un puñado de poemas, incapaces de mayores
proezas que la de una memoria del todo
olvidadiza, nos contentamos viendo cómo Ud.
nos hace creer que somos nosotros quienes
recordamos tal o cual verso, nombre, fecha
o, simplemente, un detalle lleno de palpitantes
inquitudes-, en fin, que se nos fue el tiempo
sin darnos cuenta, que porque no lo verbalizó
se lo escuchamos clarito: *yo me quedaría*
con ustedes, y se marchó el viernes, no sin antes
despedirse con tantas muestras de su buen afecto
que allí mismito se nos reveló la gentil belleza
de ese antiguo arte suyo de la pura amistad,
el que desde aquella chillaneja juventud
lo ha vuelto inmortal y del que ya todos hablan
como si fuera que por Ud. Nosotros tuviéramos
los amigos que tenemos, la vida compartida.

[Inédito]

A lo San Germán de Constantinopla digamos

Oh Preciosísima,
nadie se libra de sus encantos así como así.
Oh Malvadísima,
nadie consigue nada bueno de usted.
Oh Orgullosísima,
nadie logra ni una miradita suya.
Oh Coquetísima,
nadie obtiene lo que desea a su lado.

Oh amadísimo capullo de mi pobre sexo

Donde se la celebra y aclama

A*pl*aque sí, Esposa bonita,
la salvaje enemistad de su habla
porque sobre el lecho
usted ha sido *el único puerto* feliz
de cuantos salvaron mis torpes naufragios
en el mar tenebroso de la soledad.
Oh farola, usted *que* así me apaga el mundo
devuelva, por lo menos, *los ojos a mi corazón*.
Nos hemos sido dados el uno al otro
como protección, baluarte y gloria en vida.
Nos hemos dado como aleluya, no se retracte ahora,
y segura encarnación, con su indómita lengua.
Por eso no le temo a sus furibundas palabras,
oiga, todo en mí la aclama serenamente.

[Del libro *Divina Pastora*. Santiago: Biblioteca del Niño Expósito, 1998]

Ismael Gavilán (Valparaíso, 1973)

Arte mayor

Tan bien que estaba entrando
en la escritura de mi Dios
Gonzalo Rojas

Tensando la piel
me adentro en tu fuero como escriba
áureo
        simultáneo
                        yendo con labios desgarrados
al golpe tempestuoso de los días
miedoso a la Palabra que sale de tu abismo
como vino
                luz
                        o música
siendo el desterrado que retorna
con el semblante carcomido de silencio
al ver que desbordas de humo y noche
con una lámpara en tus senos
graciosa
haciendo preguntas en un lenguaje de llamas
que la juventud sumerge en el instante irrepetible
sonora
ilegible con los signos que mueren por mi voz
pero que te surcan como olas creyéndome hechicero
un Orfeo de tercera con su lira usada
                sin himno
encantado por la desnudez de tus líneas
invisibles cuando deseo retenerlas.

No hay sino el ruido de voces
que fantasmas construyen con restos de arena.
Pero te alza la mudez
                mi mudez ebria que se precipita mineral
debajo de las máscaras en vértigo creciente
más allá del latir momentáneo de las muertes necesarias
o de los relámpagos que vivieron y son ahora cuadros
colgando de la pared.

No basta ir vestido como escriba

(mi túnica está arrugada
                                        mis sandalias tienen barro)
y bajar al precipicio
                                        hondo
hondo hasta ser un extranjero
incluso dentro de tus túneles
comido en el sollozo de la sangre
al no poder interpretar este Arte que constata
el sentido inefable que posee lo Real.

Nocturno

El universo está en la noche
Gerard de Nerval

Ahora nos envuelve algo oscuro y tibio.
Y somos boca en tránsito
en el umbral construido de silencios,
dispuestos al naufragio
como un arco ardiente que se tensa.

Afuera son ruinas el temblor deforme de la luz,
su garganta cercenada que desea percibir
coronas de tierra seca
"Cántico de huesos", dices.
Y nos envuelve el movimiento
agazapados tras todas las ventanas,
alzando catedrales con la desnudez de las estrellas
y siento visiones que nos lamen
al inicio del ahogo:
sacudida de las piedras que forjan olas con sus pieles
mojando la intimidad de nuestros valles.

Somos la cara de la noche,
sus huéspedes y sus ráfagas;
palabras enhebradas con azote y júbilo
junto a la espuma de las venas
que cae en bosques de interior.

Asombrados vemos el número infinito
que marcamos con tiza en la muralla,
siendo alternancia de los aires en el vientre
que posee nuesra imagen,
sigilosa a la sed,
a las raíces que la luz abandonó,
lúcidos en la escena cambiante de la sombra.

Y el secreto que aceita nuestro rostro
estalla en el trance que sofoca por sus giros
cual sudor de sueños en la bella hondura del banquete:
ahí se distinguen siluetas que sonríen,
nuestros dobles en un mundo erguido
del brillo oscuro de los cantos.

Somos el ojo reluciente
que se apodera de la memoria bautizada de humedad
cuando hojas laten en las manos
gracias al tono majestuoso de los cuerpos.
Nos envuelve algo oscuro y tibio
y somos ser en tránsito
en el umbral construido de silencios.

[Del libro *Llamas de quien duerme en nuestro sueño*. Valparaíso: Nuevo Reyno, 1996]

Basora

Creísteis en el engaño
de quien os dio una esperanza
Fernando de Herrera

Las naves descargaban esencias de Ormuz,
trigo como labios sagrados.
El mar, soplando abandono,
reflejaba al sol de estío entre los capiteles.
Ahí estabas, recién llegada de Cartago
como noche malherida en un reino inexistente:
tu mirar,
tu cuello ataviado con el oro de otros mercaderes,
tus pies descalzos, delatando la yerba
de un templo egipcio, tus pechos de turgente terciopelo,
tu rostro aún altivo frente a la violencia del viaje.
Caía el atardecer y las luces de las naves enrojecían las olas.
El viento dibujaba en las espadas un silencio libérrimo
mientras un etíope te ofrecía una copa de marfil
como si fueras una reina.
Sin duda, mas ¿de dónde?
Tu boca murmuraba por sueños perdidos
a dioses que nunca conocí.
Caía el atardecer
y de a poco un negro estandarte
invadió al puerto como antorcha;
tus ojos no desembocaron en los míos
y te vi partir en un ocaso indecible
cuando los esclavos gritaban en las jarcias.
Las naves descargaron esencias de Ormuz
trigo como labios sagrados.
Pero tu ser se convirtió en una flecha
Que, ahora, hiere el fulgor celeste.

A Ofelia luego de su muerte

Atrapada en el agua
su imagen comienza a vaciarse
después de haber quemado en vano su deseo.

Mientras el fragor de la inútil humedad
transita por sus venas
quisiera levantarse coronada.

Ignora que los días
ya no hablan de ella ni de Hamlet
y que su belleza es una máscara de líquenes.

[Del libro *Fabulaciones del aire de otros reynos*. Valparaíso: Ediciones Sol Invictus, 1999]

Cristián Gómez O. (Santiago, 1971)

Cuatro citas y una adivinanza

Como un ciego buscando en una habitación a oscuras
un sombrero negro que ya no estaba ahí: confieso
que he bebido sin la fruición de los ilustres
ni en copas de plata compradas en la corte de
Polonia o en el despacho trasero de un anticuario

a estas cantinas en que nos confundieron con los estudiantes
de un mayo del sesenta y ocho tan pasado de moda
como nuestros raídos y desenjalbegados atuendos: se nos fue todo
en pagar la próxima, en la imitación de la vida de
los santos bebedores (pronto aprenderían
que la última esperanza siempre es el próximo vaso).

Pero oh, dulce mía, perdóname
que me permita el mal gusto desta exclamación, pero
se requiere un tono alto y angustioso para la brevedad de
tus amores: la arena y el sol consentirán
en ampararnos de cualquier intento del invierno
por abjurar del amplio dominio de la alegría. Bebamos,
entonces, aunque estemos tan lejos del sol como de la arena:
viento y oleaje no hacen falta cuando se puede beber
el último vaso de vino en compañía del próximo vaso de vino:

quiero que cepas con amargura al final de la lengua
bañen tu paladar acistumbrado a la saliva de tantos otros: he
recogido con ese fin los mejores racimos
que pude plantar entre mis manos (del hollejo
viene la mezcla de frutas y espesor que distingue estas palabras
de otras que han buscado otros suelos firmes y con asiento
en qué otras armas si no en las de la tristeza:
el único pecado de la naturaleza son esas puertas del sol
que (si te descuidas) pueden hacerte creer -ay, mi vida,
mi querida vida mía para todo lo que resta del poema-
en la belleza y el orden deste mundo.

Al menos eso podría justificar
haber citado entre tantos otros
a Hammett, a Joseph Roth
por sobre todo a Malcom Lowry.
El cuarto se lo concedo a tu sabiduría.

A UNA LECTORA
(*Dave Brubeck Quartet's Take five*
as backdrop + una imposible dedicatoria)

Una partitura donde se escuche el paisaje en
que fue escrita: no tuve la oportunidad
de alardear de mi pobreza (ni de nada). Sí
el tiempo necesario para verte entrar en esa
librería del D.F. donde decidí que por una vez en
mi vida la suerte iba a estar de mi lado.

Te sienta bien la lectura de los clásicos, pero aparta
de mi vista tu afición por dejarlo todo en limpio
y sin errores: es tu voz la que me dicta este poema.

No preguntes entonces por mi nombre.
Corresponde a ese lugar donde los nombres
tienen tanto trabajo como las ambulancias y las musas,
la obligación de atender a los heridos o de hacerse
cargo del amor así en la paz como en la guerra.
Todas las batallas me esperan en la próxima metáfora.
Desciendes una escalera que no viene de cielo alguno
pero se extiende por un
mar
que no ha sido bendecido con los aullidos de esa derrota,
en la que otros pelearon y a su manera
también salieron victoriosos.

Encontrarte entonces de cúbito dorsal
tendrá entonces que ver con la jerga forense
por eso de tener que morir un poquito de pena

que debieras estar a mi lado (algunos

prefieren llamarlo despecho.

Yo prefiero por mi bien
reservarte al anonimato.

Indulgente

Why did it take so long
for me to get lenient? What does it mean one life
only?

Gerald Stern

Después de pintar la reja y *amononar* las margaritas
para que el tiempo no se nos ponga tan inclemente
ni pase tan rápido como lo ha hecho en el último
tiempo: uno y otro se desentienden de los compromisos asumidos

para que la escalera no sea tan alta como para que llegue al cielo
pero el suelo se mantenga a una distancia
        que a nadie le deje dudas de cual es el lugar
que le corresponde acupara los sueños: el de los partes
de matrimonio desperdigados por el suelo, por ejemplo,

o el interior del globo terráqueo del siglo XVIII -orgullo del
abuelo del abuelo- donde se almacena el cladestinaje adolescente
de la marihuana y media botella todavía sin tomar

de un Stolichnaya de mil novecientos noventa y cinco, a la que uno
y otro acuden preguntándose
qué significa exactamente una sola vida, por qué
les ha tomado tanto tiempo, vidka, dinero

        este poco de mutua indulgencia.

La pregunta de los cuervos

Más de alguna vez nos echaron de la fiesta
y no era el momento ni el lugar oportuno
para darle las disculpas del caso
a un dios que brillaba por su ausencia

        (de haberlo confundido
con el hombre que vendía lupas por la calle
te habrías puesto a ver pasar el mundo
como pasa el cadáver de tu enemigo
justo por delante de tu puerta)

        y en ese caso cuantas sombras
son las necesarias para sacar un saldo a favor
en el regateo innecesario de los amantes:

-la casa queda para ti, pero yo los tengo todo el fin de semana.

-Fotografías que la Modotti hubiera enviado:
de las graderías vacías de un estadio en Chapultepec,
de los paseos peatonales de los que una revolución
se hubiera enorgullecido -cables de alta tensión,
grúas, sobre todo las grúas y las herramientas
sobre todo los mismos rostros de siempre que

y seguirán siendo siempre los mismos rostros de siempre:
gente (como nosotros) ensayando lo que ante el obturador
no se sabe exactamente si es o no una despedida.

Y un favor: déjame con el sol, es la última metáfora
en que incluyo al mismo tiempo el afán de aparecer
y desaparecer como parte de una misma rutina
donde público y artista conocen de antemano
tanto el principio como el final y se encuentran
sin embargo con la obligación de festejarla:

déjame con el viento
que desordena las cortinas del ventanal
abierto y a la espera de que algún día
el nombre no coincida necesariamente con la cosa:
entonces podré llamarte amor mío, rostro,

pródiga, verbo.

No será necesariamente una mentira).

[Del libro inédito *Ex*]

Enoc Muñoz (Curepto, 1970)

El viaje

Mi sobrina ha preguntado
"¿Cuál es el adentro de este barco de papel?"
Contesto
"El azul que no ha navegado"
Mira sus lápices y me dice
"¿Con qué azul lo pinto entonces?"

[Del libro *Pájaros lágrimas*. Valparaíso: Editorial Bogavantes, 1996]

El hogar

(De una carta de Brecht a Benjamin)

Tengo los ojos tan grandes
tantos gestos sin tocar
que me busco en todas las manos
Y pido unos huesos prestados a la caricia
Pero aquí
no ha habido cuerpo alguno
sino tránsito

A veces
escribo mi nombre sobre los muebles
para verme caer en el polvo de las cosas
O simplemente
para trizar el silencio y entrarme
… cuando ya me he marchado
El mundo también aquí se derrumba
pero con más calma
El polvo es un signo
que en puntillas borra otros signos.

[Del libro *Llegar y laberinto*. Santiago: Libros la Calabaza del Diablo, 1997]

Mis manos

Las manos se tocan
Se inventan un mal entendido
Como el mar llega derribándose
se recuerdan
los bolsillos rotos de ciruelas
al volver a casa
Se buscan la nuca de culpa
junto a los zapatos
mojados por la lluvia

Las manos se tocan
como un cuerpo hacia todo
Acostumbradas a escuchar
los pétalos del regreso:
Una imagen mordida de perros
donde ir a palparse
el pan de su destino:
Permanecer abiertas

Excavar

Bajamos la voz
aveces
Mientras tanto
que nos queda
Estampado en el silencio
Cuando expiro
Sin mí a pedazos
que hacia ti tocábanse

Piedra: palabra en su boca

[Del libro *El jardín del mirlo*. Santiago: Libros la Calabaza del Diablo, 2002]

David Preiss (Santiago, 1973)

Jerusalem

Nunca se desvistió Jerusalem, siempre visité los brazos de sus
calles,
arrugadas,
elementales,
hundidas en la piedra;
siempre estuve en sus santuarios y bebí del sabor profano
de sus vísperas, siempre uní mi licor a sus mujeres,
nunca dejé atrás a sus umbrales, no partieron mis abuelos
ni los abuelos de mis abuelos en el largo clavel de las generaciones.

He cruzado el mundo sin dejar Jerusalem.

He desperdigado mi alma como una semilla bondadosa.
He amado en tierra extraña.
He besado mis labios con un carbón encendido
y todavía no enmudezco.
Mis pies se quedaron en la piedra y mis pasos rodean el mundo
como a una laguna sin saciar su sed.
Volverán a Jerusalem sin haber salido de sus puertas:

no tendrá luto mi corazón: serafines y centinelas celan su alegría
como a un mineral sagrado y escondido.
Sólo el mar implorará por visitar Jerusalem.
Por tocar la fragancia de su piedra.

[Del libro *Señor del vértigo*. Santiago: DAEX, 1994]

La noche dividida

Tal como los 5 dedos de una mano
distinguen una mano de una rosa
ya dividió la medianoche.

No hay Eternidad en estas horas que como palabras se desmienten.

Es la hora de los amores plurales.

Sólo estas manos mías me hacen evocar la realidad
con las formas que cubrieron antes.

Escanciaré las copas de sus senos
en el alba todavía tan desnuda.
Antes caerán los elementos, se desharán semejantes
al humo cual los hombres y las piedras.

El alba,
cuando la ausencia de una mujer importa poco.

[Del libro *Y demora el alba*. Santiago: DAEX, 1995]

Sobre el río, la niebla

No te escribo: sobre el río baja la ceniza.

Me arrodillo y desde el borde
dejo pasar el cielo tras de mí. En él,
tu cuerpo se desvanece.

La tremolina te confunde con la niebla.
Libera tu mano de mi amor:
con tus ojos marca las estrellas.

No hay más rastro que tu rostro empujado por el viento.

-Y desde aquí
miramos los pantanos quemados.

El claro de la esrella

Tú no vuelves
salvo lo que resta de tu imagen en mi rostro.

No es un lago ni una estrella: deja
una estela en el pantano.
        Cae.
Desposa el dolor con la memoria.
Cumple tenebrosa su promesa.
Llena tu mano de sangre.

Todo lo que precede y excede
el claro de la estrella

decapita.

-Y sólo tú eres más liviana que la muerte.

[Del libro *Oscuro mediodía*. Santiago: DAEX, 2000]

Armando Roa Vial (Santiago, 1966)

De la palabra decaer

Compañera mía,
aquí, entremedio de las sábanas,
con tu carne adormecida,
mientras mi silencio va cambiando de postura
sobre la escuálida almohada del hastío.

Inhumados el uno en el otro.
Mancillados en una misma tentación.
Estamos solos. Con el corazón agotado.
Sin ningún vestigio de sueños.
Sobreviviéndonos
entre resacas y estertores.
Entre disoluciones.

Atrás ha quedado la vida,
como una sombra antigua en un muro abandonado.

El brusco despertar de nuestros miedos
nos sacude y nos madruga.

Decaemos. Nos apagamos.
Porfiamos
un desfiladero final
a ese "polvo enamorado" que aún ríe enloquecido
después de ensayar la liturgia amenazante del gusano.

A la manera de Gerard Manley Hopkins

¡Oh Señor, consuelo de mi carroña!
Aquí me voy deshciendo,
en el apacible límite del mundo,
como un fantasma entre fantasmas,
a media luz, con la lengua llena de sopor,
cuando nada sale a mi encuentro,
cuando nada ni nadie me invita a ser su voz.

¡Oh Señor, mi Dios!
Hendido sobre la cruz de una lenta agonía
el quehacer silencioso del tiempo
va esculpiendo en mí este pesado andamiaje de huesos.
Sin forma, sin color, sin gestos iré quedando.
Y pronto será el vacío, mi Señor,
jubiloso y rebosante,
anegando mis despojos con sus turbias marejadas.

¡Oh Señor, consuelo de mi carroña!
¡Si al menos pudiera alzarme por encima de Ti!
Pero el rostro devorante de la muerte
hiela de prisa. Tú lo sabes bien: polvo y ceniza.
¡El rostro de la muerte!
Con sus palabras que se ahuecan y jadean
proclamando la dicha de enmudecer.

¡No dejes que mi nada sea lo que soy!

[Del libro *El apocalipsis de las palabras / La dicha de enmudecer*. Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2001. Segunda edición]

Muerte enamorada

Oh muerte enamorada, enamórate de mí.
Desciende, desciende hasta mi lecho
y humedece mis labios con tus polvorientos resoplidos.
El agrio laurel de tus pezones
asoma contra el raso de la tarde.
Sacude tu vientre para mí
en la hora puntual de los suicidas.
Olvida los cansancios, la pompa marchita de los años,
el destierro en ese molde sin latido de mi cuerpo al que estoy encadenado.
Despojemos a cada cual de su careta
o retoquemos las heridas de una vida que ha dejado de mentir:
"*que el músculo del corazón*
se ejercite de manera diferente".
Oh muerte enamorada, enamórate de mí.

Remed(i)o de vida

Desde el balcón más nocturno de la palabra hombre
un cuerpo atribulado se arroja al vacío.
En caída libre.
Como un astro húmedo.
Desarbolando el aire.
Abajo nadie lo espera.
Pronto ocurrirá lo de siempre:
la palabra carne desmantelada de sus frágiles muros,
ahogada sobre un charco de sangre.

[Del libro *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*. Santiago: Editorial Universitaria / Be-uve-dráis Editores, 2001]

Alejandro Zambra (Santiago, 1975)

Viaje de Laertes

Mi equipaje ya está a bordo.
Adiós, hermanan mía
Cuando los vientos sean favorables
y el barco seguro,
escríbeme.
Y si en mi ausencia tienen lugar
los tiempos difíciles,
guarda estas palabras en el fondo de tu pecho:

Hermana,
Ofrece tus cicatrices al viento
Recuerda los espasmos del océano
Respeta el tronco de un árbol caído
(Duerme, la noche siempre llegará a la misma hora)

Si es necesario que regrese
Será para traer un gesto de neblina
entre los ojos
Será para relatarte
el pasado del mar.

volverás a encontrar
el lugar de tu ventana
Volverás a ser
el reflejo de una lágrima
entre las olas
de la tormenta.

Propiedad de la espera

Trata de sentir el suelo
Sus pies se hunden en la arena seca
Busca sus pies
Detiene el movimiento de sus manos
Ha encontrado sus pies pero no los mira
Todo es igual a como era antes
Necesito explicar que es así,
que todo es igual a un momento anterior,
doloroso.
Su pongo que hay mar ante tus ojos
y que ella mira el mar
como mira el centro de un espejo difícil.

Gavia

Tu voz describe la corteza de un árbol caído
La apariencia rugosa y ajena de su tiempo
La escasa realidad de sus hojas;

La presencia inocente del suelo,
de las piedras que vas a descubrir
Tu voz describe el silencio siguiente
y acerca su propia distancia
que prevalece en el recuerdo
de un abrazo irreparable.

El umbral

Sólo hay una puerta para el mismo umbral. Desde hace tiempo ensayo una manera de enfrentarlo. Las manos hacen un movimiento acompasado por el sonido de los pies en la madera hueca. Las pupilas están conscientes de reflejar una puerta. Cruzo el umbral como si fuera un anciano orgulloso de que las palomas se queden en el suelo cuando pasa. Cruzo un umbral sin saber en qué punto comienza o termina.

[Del libro *Bahía inútil*. Santiago: Ediciones Stratis, 1998]

Fuente: everba.org/fall02/index.html | **Edición:** Otoño 2002 | **Fecha:** 2002-10-05

Muestra de poesía chilena actual

Editor: Marcelo Pellegrini

October 5, 2002

Editorial

Es hora de cerrar en los jardines de Occidente
y desde hoy un artista será juzgado sólo por
la resonancia de su soledad o la fuerza
de su desesperación

Cyril Connolly

El conjunto de poemas que el lector tiene ahora a su disposición intenta ser un muestrario parcial y provisorio de la producción literaria de algunos poetas chilenos de promociones más recientes. Predominan aquí los integrantes de la llamada "generación de los ‘90", es decir, aquel grupo de escritores nacidos durante la primera mitad de los ’70 y cuyos libros comenzaron a ser publicados en los ’90. Se incluyen, sin embargo, poetas que no entrarían en esa categoría por haber nacido antes, pero el hecho de que hayan publicado sus primeros, segundos o terceros libros durante la década pasada les da derecho a estar representados aquí.

No creo que sea oportuno en esta ocasión utilizar ningún otro criterio generacional más que el de la publicación de ciertos libros en cierta época. No está demás señalar, también, que la selección se hizo a partir de cierto gusto personal; ya es tópico decir que toda antología (o, como prefiero llamarla ahora, muestra) es un arbitrario ejercicio de las preferencias y los rechazos de quien dispone los textos. En mi caso, debo decir que no soy la excepción a la regla. Mi intención no es confeccionar una antología que dé cuenta de toda la producción habida hasta ahora en Chile. Otras personas, más capacitadas que yo, podrán emprender esa tarea.

El lector comprobará al leer estos poemas que la variedad de la poesía chilena actual habla muy bien de su estado de salud. No pienso ni de lejos –como algunos de los no tan avisados lectores chilenos, orgullosos ciudadanos del ombligo literario nacional- que la poesía chilena es la mejor en lengua española. Ni mejor ni peor, sólo diferente, o, para no repetir tan al pie de la letra el cliché, portadora de diferencias que no la hacen mejor que ninguna de las otras producciones del continente y de España.

Para terminar, digo que la única aspiración legítima de una poesía debiera ser la de habitar en plenitud el ámbito de su lengua. Como dice el poeta peruano Edgar O’Hara, el oficio poético es "un terreno reclamado por todos, una parcela conquistada por algunos". Al lector le corresponderá juzgar si los poetas aquí seleccionados han cumplido con esa tarea, la única, acaso, que debiera preocupar a quienes siguen el camino del "enemigo rumor".

Marcelo Pellegrini
Berkeley, California, Octubre de 2002.

Andrés Anwandter (Valdivia, 1974)

EL BOLERO, CADAVER EXQUISITO
DE LA POESIA: así
titulo este proyecto de soneto,
que toma la voz de catorce vates

españoles insignes, para hacerlos
decir el melodrama que, en el fondo,
trasluce siempre su escritura. Ejemplo;
A los suspiros di la voz del canto

y, más que probablemente, imposible.

Problemas de ritmo y rima han surgido
ya al momento de elegir el segundo
verso, cuyo autor todavía busco.

[Del libro *El árbol del lenguaje en otoño*. Santiago: Ediciones Dossier, 1996]

Método

Esta lengua, tan poco propicia
a los meses que corren, arena

tan blanda a los pasos del tiempo
que siguen mis huellas, tan tenue

materia, que encoge su forma
y escurre por entre los dedos,

compone los versos que empuño
con fuerza y arrojo a la mesa:

veloces palabras. Se estrellan
y esparcen sus granos, que ordeno

más tarde en estrofas saltadas
de dos en dos. Cuento las horas.

Edén

Aunque feliz, sólo es la copia
(ya lo dice la canción).
                Un puñado
de semillas y un terreno sin malezas
donde echar nuestras raíces.
                        Por un tiempo
nos ocurre florecer, cuando las lluvias
han pasado y las noticias adormecen
la pasión del veraneante.
                        Es la historia
que revela su película en la cámara
oscura de la tierra, a varios metros
por debajo de la calle.
                        Entre pasos
apurados, unos tréboles asoman
diminutos en las grietas del cemento.

Pisoteados, dan trabajo a las hormigas.

Ceniza

Fantasma de fantasma, fotocopia
que mira, ignora, inquieta, cada vez
más tenue en la solapa de su madre
-motivo ocasional de nuestra lírica-
imagen entre imágenes de archivo
marco para declaraciones públicas
grafitti en facultades de provincias
concepto de una ‘muestra colectiva’
papeles que levantan de la calle

que alguien barre, amontona, y luego quema.

[Del libro *Especies intencionales*. Santiago: Quid Ediciones, 2001]

Javier Bello (Concepción, 1972)

IV

De donde viene la risa

de la cabeza del hombre sometida a la muerte

de la cabeza del hombre en cuyos casilleros se encuentra como una lengua azul el ahorcado, el ataúd, la culpa, los menesteres del día de todos los muertos

del gran banquete, de la gran comilona, las putas que parlamentan con el rey, el resplandor de los bellos caballeros en armas

definitivamente sale de la cabeza y sus partes, de su esqueleto más humano que el hueso del pie, la extremaunción, los candelabros del último desvío

viene el fuego que provoca el ejercicio del labio y el tendón, desequilibra al cerebro, sopla con el perro del viento si es tarde y cunde en las zarzas con fruto donde está agazapada la muerte

con qué suspicacia digna de aquéllas que abandona un demonio en el aire se cierne sobre los comensales, los niños dormidos, los viejos locos, y ataca.

De dónde viene entonces la risa sino es de la cabeza de alguien que quiere comprar resurrección con su llanto, de dónde sino del tibio palacio de la complacencia
de dónde sino del cangrejo del fondo que con sus patas disfraza el escozor del estómago

de dónde sino del fragor de las altas señoras trastornadas.

Qué es la risa más que uno mismo convertido en un órgano.

La risa viene, aunque la partición de la cabeza reduce sus posibilidades de acierto, la risa viene como un ramo de bendiciones ahogadas.

La risa viene de un pozo que nunca descansa, su sueño es la inmovilidad de los peces flamígeros que sólo se aposentan al fondo.

La risa viene de un pozo que puede ser comparado con la triste cabeza del hombre, cuya melancolía, sin embargo, produce una luz que no cesa.

La risa viene de un pozo cuyo sentido último es la oscuridad que se expresa sin miedo en la fiebre, en los sueños malos y en las discusiones biliosas.

La risa viene de un pozo, ese pozo es de sangre.

Ese pozo se llama cabeza.

XIV

Oigo: el coito de los perros desmorona el tejado de los parques: veo: el revés de la fornicación de los hombres se tuerce el revés: toco: la ceniza cuando limpian el ombligo los días de niebla: huelo: los negros se queman despacio entre las sábanas: digo: el caballo con su mano de niño pequeño me pone una aguja debajo de la lengua: oigo: mi letanía sube las escaleras del patio:

del día surge el mal con su águila negra: su mirada revienta los cuerpos que se tienden debajo:

es que el río se queja, no lo dejan dormir
es que el río se queja, no lo dejan beber

es tarde: las monedas gotean al borde de mi aliento: es tarde:

del día surge el mal: el llanto moral de la avutarda devorando los niños del semen:

Jaula del padre

De todos los que comen de esta mesa
el único que vive de su fuego es el padre.
Yo no sé de donde vienen estas piedras
ni tampoco conozco a quien las trajo,
pero aquí las comemos, pero aquí las mascamos.
Salvaje padre sorprendido en tu error,
enemigo caliente de mirada amarilla,
me refiero a tu casa quemada por los bárbaros,
me refiero a tu lecho marcado por un nudo,
me refiero a tu alma que sale a predicar a la calle
el domingo volcánico de los evangelios,
palabra medio rota que envenena el suburbio
coronado por la lengua de un ángel,
coronado por la lengua que has de obedecer,
el decimal que te dará la muerte.
Padre en silencio, eliges el peso de tu voz,
el exacto calibre que arma tu vergüenza,
el bastón de la rabia, el cristal de la sed
cuando el cáncer congela tu garganta
y te deja alucinar en tu hueco.
Padre furioso contra un sol de neón,
padre furioso contra un grito de fuego,
encerrado con la luz que no entiendes,
encerrado en la jaula del mal,
perseguido por tus bestias de piedra
ofendes la raíz de los árboles.
Los moros hablan en lengua de cascada,
llenan la calle de abejas y restos de miel,
llevan otros dioses, traen otra ley,
un tibio cascabel atado a la cintura.
Las hormigas se comen un perro,
el perro se come la cara de un hombre,
el hombre el excremento de un buey.
Bajo las mantas están tus hermanos,
agazapados en la lágrima de su propio calor.
Este fuego es su fuego, y es mi fuego también,

Un hombre se come la cara de un hombre.
Yo, mi padre, el padre de mi padre.

La jaula del aire

El animal del polvo con sus patas de pájaro
deja huella,
con siete dedos verdes de pájaro verde
abre en la zarza un hueco
quemado por la espiga de su voz,
gira en mi pupila
el pájaro del polvo con su aliento de polvo,
con su lengua caliente
sin saber que es ciego se trasnforma en león
y aunque las bellas plumas lo delatan
sigue afilándose las uñas contra todas las piedras
y es serio su clamor, su rugido, su fiebre
establece ebriedad donde hay herencia,
oración donde existe verbena,
piedra donde hay agua,
ingravidez en los reos
y embarazo en las muchachas que ni siquiera han besado
una sombra.
Como toda su especie
es débil, pide perdón, y se cuida.

Yo no lo conozco todo lo que dicen que yo lo conozco
pero tiene la fuerza para escribir un poema en una sola
noche,
derribar la casa que persiste en el sueño
cuando él aparece con el sol y me habla
y me dice que sí y me dice que no
al mismo tiempo,
y se echa a reír de las tristes amarras de los hombres,
cada una de las cosas que mira
con su ojo de ave o su ojo de gato.

Este pájaro verde,
más verde que el silencio y el terror que provoca el
silencio,
quiere que haya mutación en las cosas
y origen también,
y cuando aletea quebrando las persianas
y luego se aparece convertido en león
me pide que le escriba un poema con verdad
aunque mucho la verdad no le interesa.

Yo no sé qué decirle,
darle al pájaro un voto de ebriedad o de sombra,
llenarle de ceniza los oídos,
untarle los dedos con azúcar,
insularlo al hablar,
gritarle a la cara <<ey, pájaro,
hijo de pájaro,
aunque seas león
sólo serás león en la furia.>>

[Del libro *Las jaulas*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 1998)

Lila Calderón (Santiago, 1956)

Todo el día escribo a máquina
Los basureros esperan desde el amanecer
para llevarse lo que nunca diré:
tengo en el árbol la historia escrita
y está que se asoma la hoja con el título
por la boca,
los personajes se hacen señas
al reverso de mis ojos,
está mezclándose la savia
y la sangre
en el fruto,
si cae no es culpa mía,
si le pego a alguien,
si se agachan y lo recogen
¿Qué dirá la gente?

Isla

Qué sacas con palabras,
paloma.
La jaula está abierta
y el mensaje perdido en el tobillo.
Sabes que también destruye
una tormenta de sol.

[Del libro: *Balance de blanco en el ángel triste de Durero*. Santiago: Editorial Offset Color, 1993]

IV

Para qué pintar árboles si no florecerán pájaros

Si no hay árboles ni pájaros
ni pintor
de dónde cae esta sangre
de todos los altares
de los estigmatizados
de la fuente de los artistas
de la fundación de las ciudades
de los accidentes callejeros
Hay alguna solución

Ninguna

[Del libro: *Piel de maniquí*. Santiago: 1999]

Por suerte había otra vida

En la casa de las campanas
y los peces alados
aprendimos a distingir
las jaulas de los insectarios
y las peceras
de las cajas de música
los espejos
de los juguetes a cuerda

una estatua
un bajorrelieve
o Yo mirándome
directamente
en la fuente
donde venían a beber los caballos

Yo nunca fui un caballo

En la casa de las campanas
yo era un pez alado
que mordía todos los anzuelos
y los espejismos
y las razones

La infancia era la intemperie misma

Por suerte había otra vida

[Del libro *Por suerte había otra vida*. Santiago: 1999]

Germán Carrasco (Santiago, 1971)

Veraneo

```
Tú en la casa copada, yo en una carpa en el patio
y la sagrada familia sospechándome maricón
tal vez por la costumbre –único bien heredado de mi
                padre-
de cruzar las piernas protegiendo el sexo con un brazo
                encima
como si fuera a recibir un golpe bajo
                                                    Y aquí estamos:
"quiero llegar tostadita a Santiago"
poniéndote pomadas en el cuerpo,
haciéndote el amor con cuidado de tus quemaduras.

En los pasatiempos veraniegos
la sagrada familia parece absolverme: los triunfos siste-
                            máticos
algo cosechan de resentimiento y respeto. Por mi parte
lavo los platos como un bendito caballero
y fumo el bossanova crepuscular como tu cuerpo
mirando el bikini gotear en el cordel.

                                        Para Paula Repetto
```

Todas las artes poéticas son (...)

Un brindis,
la insidia del sol sobre las cosas,
un chungungo nadando de espaldas
o un poodle ladrándole al oleaje;
el boomerang que se juega sin pareja
y retorna a la mano que lo lanza;
qué sé yo: las calas azules;
los diminutivos áfonos, carantoñas y palabras soeces
del amante en el oído de la amada
(monedas para comprar una sonrisa u otra cosa),
o los predicadores evangélicos de los barrios bravos,
(la hermosa voz que algunos tienen,
su curiosa obcecación).

Y en una tuba ridícula, más pesada
que una espada o un fusil
un anciano que toca de pie, trabajosamente
melodías que no escuchan ni las palomas.

Cumpleaños

Ridículamente feliz y con ganas de llorar, ocultas el rostro
ordenando lentamente los soldados de plomo en el estante
y el otro regalo: un libro. Exactamente el mismo sentimiento
que el de los momentos en que ella se viste y maquilla para ti
como si fuesen convidados a la mesa del monarca.

Recuerdo: estas matriarcas –jóvenes entonces- me peinaban
y hasta pepas de limón podían encontrarse
en el tordo negro de mi pelo; recuerdo rodillas sangrantes,
homenajes y efemérides que debía memorizar en una sala fría.

El ventilador, en esta foto por ejemplo, está encendido,
los gorros cónicos con serpentina en la punta lo confirman.
Las morochas con escarmenado a la usanza de la época
son:
-mi madre (ojos tristes)
-algunas tías (JAP, católicas, P.N.)
y el del centro soy yo
con el gorro más vistoso y polera del Colo.
…….

Y nuevamente, tras los años, las mujeres
-novia, hermana, sobrina carroliana, madre-
te asisten en la hora de apagar una vela sobre un trozo de torta
como si desde este día en adelante cada paso
fuera a ser distinto.

Correcciones

Pata larga de araña el índice, la yema
encuentra un ganglio en su camino escarbante.
Se extirpan errores ortográficos a días sucios,
también la oración –mal poema de eternas versiones-
como el corrector de pruebas que se olvida del contenido
y un poeta, también con poca luz
intenta en vano despiojar el lenguaje.

El índice toca un ganglio como un clítoris.
Se besan los resfríos mal cuidados,
el polen de alegrías agresivas.

El corrector, el poeta, la niña
que se maquilla en su paso hipnótico al rito
se empeñan; y el atraso los muerde, los desgarra
con su más saludable dentadura.

[Del libro *La insidia del sol sobre las cosas*. Santiago: Dolmen Ediciones, 1997]

Luis Correa-Díaz (Santiago, 1961)

Cupido

El Cupido que me ronda y que me lanza

así es que poca bola, gracias a Dios
es ciego, como se sabe, y casi nunca
le achunta a mi carne, por lo general
dan en un árbol, en una ventana, pared
o simplemente en nada, pero cuando
me llega a clavar una, aunque sea muy
de pasadita, algo como que no quiere
la cosa, me sale siempre un hiliiito
de sangre que no sé por qué unas veces
parece sudor de velas, otras aguasal
y cada vez, eso sí, trae el mismo gusto
a llanto de niño abandonado, a mocoso
que le pegan los grandotes de la escuela
mientras la más bonita, la reina alegre
del patio, se quiebra con uno de ellos
diciendo palabras que quisiera olvidar.

[Inédito]

El arte de la amistad

Por esta casita de Takoma Park pasó el amigo
Pedro Lastra y si hubiera que decir decir más, entonces
dígase que nos acompañó con su conversación
florida, aunque nunca haya en ella una palabra
de más, que nos trajo algunos libros suyos
por venir, cantidad de referencias que parecen
a veces frutos de su propia cosecha poética pero
que tarde o temprano probarán su correspondencia
perfecta con la historia literaria –perdónenos
nuestra infinita ignorancia, apenas si nos sabemos
un puñado de poemas, incapaces de mayores
proezas que la de una memoria del todo
olvidadiza, nos contentamos viendo cómo Ud.
nos hace creer que somos nosotros quienes
recordamos tal o cual verso, nombre, fecha
o, simplemente, un detalle lleno de palpitantes
inquitudes-, en fin, que se nos fue el tiempo
sin darnos cuenta, que porque no lo verbalizó
se lo escuchamos clarito: *yo me quedaría*
con ustedes, y se marchó el viernes, no sin antes
despedirse con tantas muestras de su buen afecto
que allí mismito se nos reveló la gentil belleza
de ese antiguo arte suyo de la pura amistad,
el que desde aquella chillaneja juventud
lo ha vuelto inmortal y del que ya todos hablan
como si fuera que por Ud. Nosotros tuviéramos
los amigos que tenemos, la vida compartida.

[Inédito]

A lo San Germán de Constantinopla digamos

Oh Preciosísima,
nadie se libra de sus encantos así como así.
Oh Malvadísima,
nadie consigue nada bueno de usted.
Oh Orgullosísima,
nadie logra ni una miradita suya.
Oh Coquetísima,
nadie obtiene lo que desea a su lado.

Oh amadísimo capullo de mi pobre sexo

Donde se la celebra y aclama

A*pl*aque sí, Esposa bonita,
la salvaje enemistad de su habla
porque sobre el lecho
usted ha sido *el único puerto* feliz
de cuantos salvaron mis torpes naufragios
en el mar tenebroso de la soledad.
Oh farola, usted *que* así me apaga el mundo
devuelva, por lo menos, *los ojos a mi corazón*.
Nos hemos sido dados el uno al otro
como protección, baluarte y gloria en vida.
Nos hemos dado como aleluya, no se retracte ahora,
y segura encarnación, con su indómita lengua.
Por eso no le temo a sus furibundas palabras,
oiga, todo en mí la aclama serenamente.

[Del libro *Divina Pastora*. Santiago: Biblioteca del Niño Expósito, 1998]

Ismael Gavilán (Valparaíso, 1973)

Arte mayor

Tan bien que estaba entrando
en la escritura de mi Dios
Gonzalo Rojas

Tensando la piel
me adentro en tu fuero como escriba
áureo
        simultáneo
                        yendo con labios desgarrados
al golpe tempestuoso de los días
miedoso a la Palabra que sale de tu abismo
como vino
                luz
                        o música
siendo el desterrado que retorna
con el semblante carcomido de silencio
al ver que desbordas de humo y noche
con una lámpara en tus senos
graciosa
haciendo preguntas en un lenguaje de llamas
que la juventud sumerge en el instante irrepetible
sonora
ilegible con los signos que mueren por mi voz
pero que te surcan como olas creyéndome hechicero
un Orfeo de tercera con su lira usada
                sin himno
encantado por la desnudez de tus líneas
invisibles cuando deseo retenerlas.

No hay sino el ruido de voces
que fantasmas construyen con restos de arena.
Pero te alza la mudez
                mi mudez ebria que se precipita mineral
debajo de las máscaras en vértigo creciente
más allá del latir momentáneo de las muertes necesarias
o de los relámpagos que vivieron y son ahora cuadros
colgando de la pared.

No basta ir vestido como escriba

(mi túnica está arrugada
                                    mis sandalias tienen barro)
y bajar al precipicio
                                    hondo
hondo hasta ser un extranjero
incluso dentro de tus túneles
comido en el sollozo de la sangre
al no poder interpretar este Arte que constata
el sentido inefable que posee lo Real.

Nocturno

El universo está en la noche
Gerard de Nerval

Ahora nos envuelve algo oscuro y tibio.
Y somos boca en tránsito
en el umbral construido de silencios,
dispuestos al naufragio
como un arco ardiente que se tensa.

Afuera son ruinas el temblor deforme de la luz,
su garganta cercenada que desea percibir
coronas de tierra seca
"Cántico de huesos", dices.
Y nos envuelve el movimiento
agazapados tras todas las ventanas,
alzando catedrales con la desnudez de las estrellas
y siento visiones que nos lamen
al inicio del ahogo:
sacudida de las piedras que forjan olas con sus pieles
mojando la intimidad de nuestros valles.

Somos la cara de la noche,
sus huéspedes y sus ráfagas;
palabras enhebradas con azote y júbilo
junto a la espuma de las venas
que cae en bosques de interior.

Asombrados vemos el número infinito
que marcamos con tiza en la muralla,
siendo alternancia de los aires en el vientre
que posee nuesra imagen,
sigilosa a la sed,
a las raíces que la luz abandonó,
lúcidos en la escena cambiante de la sombra.

Y el secreto que aceita nuestro rostro
estalla en el trance que sofoca por sus giros
cual sudor de sueños en la bella hondura del banquete:
ahí se distinguen siluetas que sonríen,
nuestros dobles en un mundo erguido
del brillo oscuro de los cantos.

Somos el ojo reluciente
que se apodera de la memoria bautizada de humedad
cuando hojas laten en las manos
gracias al tono majestuoso de los cuerpos.
Nos envuelve algo oscuro y tibio
y somos ser en tránsito
en el umbral construido de silencios.

[Del libro *Llamas de quien duerme en nuestro sueño*. Valparaíso: Nuevo Reyno, 1996]

Basora

Creísteis en el engaño
de quien os dio una esperanza
Fernando de Herrera

Las naves descargaban esencias de Ormuz,
trigo como labios sagrados.
El mar, soplando abandono,
reflejaba al sol de estío entre los capiteles.
Ahí estabas, recién llegada de Cartago
como noche malherida en un reino inexistente:
tu mirar,
tu cuello ataviado con el oro de otros mercaderes,
tus pies descalzos, delatando la yerba
de un templo egipcio, tus pechos de turgente terciopelo,
tu rostro aún altivo frente a la violencia del viaje.
Caía el atardecer y las luces de las naves enrojecían las olas.
El viento dibujaba en las espadas un silencio libérrimo
mientras un etíope te ofrecía una copa de marfil
como si fueras una reina.
Sin duda, mas ¿de dónde?
Tu boca murmuraba por sueños perdidos
a dioses que nunca conocí.
Caía el atardecer
y de a poco un negro estandarte
invadió al puerto como antorcha;
tus ojos no desembocaron en los míos
y te vi partir en un ocaso indecible
cuando los esclavos gritaban en las jarcias.
Las naves descargaron esencias de Ormuz
trigo como labios sagrados.
Pero tu ser se convirtió en una flecha
Que, ahora, hiere el fulgor celeste.

A Ofelia luego de su muerte

Atrapada en el agua
su imagen comienza a vaciarse
después de haber quemado en vano su deseo.

Mientras el fragor de la inútil humedad
transita por sus venas
quisiera levantarse coronada.

Ignora que los días
ya no hablan de ella ni de Hamlet
y que su belleza es una máscara de líquenes.

[Del libro *Fabulaciones del aire de otros reynos*. Valparaíso: Ediciones Sol Invictus, 1999]

Cristián Gómez O. (Santiago, 1971)

Cuatro citas y una adivinanza

Como un ciego buscando en una habitación a oscuras
un sombrero negro que ya no estaba ahí: confieso
que he bebido sin la fruición de los ilustres
ni en copas de plata compradas en la corte de
Polonia o en el despacho trasero de un anticuario

a estas cantinas en que nos confundieron con los estudiantes
de un mayo del sesenta y ocho tan pasado de moda
como nuestros raídos y desenjalbegados atuendos: se nos fue todo
en pagar la próxima, en la imitación de la vida de
los santos bebedores (pronto aprenderían
que la última esperanza siempre es el próximo vaso).

Pero oh, dulce mía, perdóname
que me permita el mal gusto desta exclamación, pero
se requiere un tono alto y angustioso para la brevedad de
tus amores: la arena y el sol consentirán
en ampararnos de cualquier intento del invierno
por abjurar del amplio dominio de la alegría. Bebamos,
entonces, aunque estemos tan lejos del sol como de la arena:
viento y oleaje no hacen falta cuando se puede beber
el último vaso de vino en compañía del próximo vaso de vino:

quiero que cepas con amargura al final de la lengua
bañen tu paladar acistumbrado a la saliva de tantos otros: he
recogido con ese fin los mejores racimos
que pude plantar entre mis manos (del hollejo
viene la mezcla de frutas y espesor que distingue estas palabras
de otras que han buscado otros suelos firmes y con asiento
en qué otras armas si no en las de la tristeza:
el único pecado de la naturaleza son esas puertas del sol
que (si te descuidas) pueden hacerte creer -ay, mi vida,
mi querida vida mía para todo lo que resta del poema-
en la belleza y el orden deste mundo.

Al menos eso podría justificar
haber citado entre tantos otros
a Hammett, a Joseph Roth
por sobre todo a Malcom Lowry.
El cuarto se lo concedo a tu sabiduría.

A UNA LECTORA
(*Dave Brubeck Quartet's Take five*
as backdrop + una imposible dedicatoria)

Una partitura donde se escuche el paisaje en
que fue escrita: no tuve la oportunidad
de alardear de mi pobreza (ni de nada). Sí
el tiempo necesario para verte entrar en esa
librería del D.F. donde decidí que por una vez en
mi vida la suerte iba a estar de mi lado.

Te sienta bien la lectura de los clásicos, pero aparta
de mi vista tu afición por dejarlo todo en limpio
y sin errores: es tu voz la que me dicta este poema.

No preguntes entonces por mi nombre.
Corresponde a ese lugar donde los nombres
tienen tanto trabajo como las ambulancias y las musas,
la obligación de atender a los heridos o de hacerse
cargo del amor así en la paz como en la guerra.
Todas las batallas me esperan en la próxima metáfora.
Desciendes una escalera que no viene de cielo alguno
pero se extiende por un
mar
que no ha sido bendecido con los aullidos de esa derrota,
en la que otros pelearon y a su manera
también salieron victoriosos.

Encontrarte entonces de cúbito dorsal
tendrá entonces que ver con la jerga forense
por eso de tener que morir un poquito de pena

que debieras estar a mi lado (algunos

prefieren llamarlo despecho.

Yo prefiero por mi bien
reservarte al anonimato.

Indulgente

Why did it take so long
for me to get lenient? What does it mean one life
only?

Gerald Stern

Después de pintar la reja y *amononar* las margaritas
para que el tiempo no se nos ponga tan inclemente
ni pase tan rápido como lo ha hecho en el último
tiempo: uno y otro se desentienden de los compromisos asumidos

para que la escalera no sea tan alta como para que llegue al cielo
pero el suelo se mantenga a una distancia
        que a nadie le deje dudas de cual es el lugar
que le corresponde acupara los sueños: el de los partes
de matrimonio desperdigados por el suelo, por ejemplo,

o el interior del globo terráqueo del siglo XVIII -orgullo del
abuelo del abuelo- donde se almacena el cladestinaje adolescente
de la marihuana y media botella todavía sin tomar

de un Stolichnaya de mil novecientos noventa y cinco, a la que uno
y otro acuden preguntándose
qué significa exactamente una sola vida, por qué
les ha tomado tanto tiempo, vidka, dinero

        este poco de mutua indulgencia.

La pregunta de los cuervos

Más de alguna vez nos echaron de la fiesta
y no era el momento ni el lugar oportuno
para darle las disculpas del caso
a un dios que brillaba por su ausencia

        (de haberlo confundido
con el hombre que vendía lupas por la calle
te habrías puesto a ver pasar el mundo
como pasa el cadáver de tu enemigo
justo por delante de tu puerta)

        y en ese caso cuantas sombras
son las necesarias para sacar un saldo a favor
en el regateo innecesario de los amantes:

-la casa queda para ti, pero yo los tengo todo el fin de semana.

-Fotografías que la Modotti hubiera enviado:
de las graderías vacías de un estadio en Chapultepec,
de los paseos peatonales de los que una revolución
se hubiera enorgullecido -cables de alta tensión,
grúas, sobre todo las grúas y las herramientas
sobre todo los mismos rostros de siempre que

y seguirán siendo siempre los mismos rostros de siempre:
gente (como nosotros) ensayando lo que ante el obturador
no se sabe exactamente si es o no una despedida.

Y un favor: déjame con el sol, es la última metáfora
en que incluyo al mismo tiempo el afán de aparecer
y desaparecer como parte de una misma rutina
donde público y artista conocen de antemano
tanto el principio como el final y se encuentran
sin embargo con la obligación de festejarla:

déjame con el viento
que desordena las cortinas del ventanal
abierto y a la espera de que algún día
el nombre no coincida necesariamente con la cosa:
entonces podré llamarte amor mío, rostro,

pródiga, verbo.

No será necesariamente una mentira).

[Del libro inédito *Ex*]

Enoc Muñoz (Curepto, 1970)

El viaje

Mi sobrina ha preguntado
"¿Cuál es el adentro de este barco de papel?"
Contesto
"El azul que no ha navegado"
Mira sus lápices y me dice
"¿Con qué azul lo pinto entonces?"

[Del libro *Pájaros lágrimas*. Valparaíso: Editorial Bogavantes, 1996]

El hogar

(De una carta de Brecht a Benjamin)

Tengo los ojos tan grandes
tantos gestos sin tocar
que me busco en todas las manos
Y pido unos huesos prestados a la caricia
Pero aquí
no ha habido cuerpo alguno
sino tránsito

A veces
escribo mi nombre sobre los muebles
para verme caer en el polvo de las cosas
O simplemente
para trizar el silencio y entrarme
… cuando ya me he marchado
El mundo también aquí se derrumba
pero con más calma
El polvo es un signo
que en puntillas borra otros signos.

[Del libro *Llegar y laberinto*. Santiago: Libros la Calabaza del Diablo, 1997]

Mis manos

Las manos se tocan
Se inventan un mal entendido
Como el mar llega derribándose
se recuerdan
los bolsillos rotos de ciruelas
al volver a casa
Se buscan la nuca de culpa
junto a los zapatos
mojados por la lluvia

Las manos se tocan
como un cuerpo hacia todo
Acostumbradas a escuchar
los pétalos del regreso:
Una imagen mordida de perros
donde ir a palparse
el pan de su destino:
Permanecer abiertas

Excavar

Bajamos la voz
aveces
Mientras tanto
que nos queda
Estampado en el silencio
Cuando expiro
Sin mí a pedazos
que hacia ti tocábanse

Piedra: palabra en su boca

[Del libro *El jardín del mirlo*. Santiago: Libros la Calabaza del Diablo, 2002]

David Preiss (Santiago, 1973)

Jerusalem

Nunca se desvistió Jerusalem, siempre visité los brazos de sus
calles,
arrugadas,
elementales,
hundidas en la piedra;
siempre estuve en sus santuarios y bebí del sabor profano
de sus vísperas, siempre uní mi licor a sus mujeres,
nunca dejé atrás a sus umbrales, no partieron mis abuelos
ni los abuelos de mis abuelos en el largo clavel de las generaciones.

He cruzado el mundo sin dejar Jerusalem.

He desperdigado mi alma como una semilla bondadosa.
He amado en tierra extraña.
He besado mis labios con un carbón encendido
y todavía no enmudezco.
Mis pies se quedaron en la piedra y mis pasos rodean el mundo
como a una laguna sin saciar su sed.
Volverán a Jerusalem sin haber salido de sus puertas:

no tendrá luto mi corazón: serafines y centinelas celan su alegría
como a un mineral sagrado y escondido.
Sólo el mar implorará por visitar Jerusalem.
Por tocar la fragancia de su piedra.

[Del libro *Señor del vértigo*. Santiago: DAEX, 1994]

La noche dividida

Tal como los 5 dedos de una mano
distinguen una mano de una rosa
ya dividió la medianoche.

No hay Eternidad en estas horas que como palabras se desmienten.

Es la hora de los amores plurales.

Sólo estas manos mías me hacen evocar la realidad
con las formas que cubrieron antes.

Escanciaré las copas de sus senos
en el alba todavía tan desnuda.
Antes caerán los elementos, se desharán semejantes
al humo cual los hombres y las piedras.

El alba,
cuando la ausencia de una mujer importa poco.

[Del libro *Y demora el alba*. Santiago: DAEX, 1995]

Sobre el río, la niebla

No te escribo: sobre el río baja la ceniza.

Me arrodillo y desde el borde
dejo pasar el cielo tras de mí. En él,
tu cuerpo se desvanece.

La tremolina te confunde con la niebla.
Libera tu mano de mi amor:
con tus ojos marca las estrellas.

No hay más rastro que tu rostro empujado por el viento.

-Y desde aquí
miramos los pantanos quemados.

El claro de la esrella

Tú no vuelves
salvo lo que resta de tu imagen en mi rostro.

No es un lago ni una estrella: deja
una estela en el pantano.
        Cae.
Desposa el dolor con la memoria.
Cumple tenebrosa su promesa.
Llena tu mano de sangre.

Todo lo que precede y excede
el claro de la estrella

decapita.

-Y sólo tú eres más liviana que la muerte.

[Del libro *Oscuro mediodía*. Santiago: DAEX, 2000]

Armando Roa Vial (Santiago, 1966)

De la palabra decaer

Compañera mía,
aquí, entremedio de las sábanas,
con tu carne adormecida,
mientras mi silencio va cambiando de postura
sobre la escuálida almohada del hastío.

Inhumados el uno en el otro.
Mancillados en una misma tentación.
Estamos solos. Con el corazón agotado.
Sin ningún vestigio de sueños.
Sobreviviéndonos
entre resacas y estertores.
Entre disoluciones.

Atrás ha quedado la vida,
como una sombra antigua en un muro abandonado.

El brusco despertar de nuestros miedos
nos sacude y nos madruga.

Decaemos. Nos apagamos.
Porfiamos
un desfiladero final
a ese "polvo enamorado" que aún ríe enloquecido
después de ensayar la liturgia amenazante del gusano.

A la manera de Gerard Manley Hopkins

¡Oh Señor, consuelo de mi carroña!
Aquí me voy deshciendo,
en el apacible límite del mundo,
como un fantasma entre fantasmas,
a media luz, con la lengua llena de sopor,
cuando nada sale a mi encuentro,
cuando nada ni nadie me invita a ser su voz.

¡Oh Señor, mi Dios!
Hendido sobre la cruz de una lenta agonía
el quehacer silencioso del tiempo
va esculpiendo en mí este pesado andamiaje de huesos.
Sin forma, sin color, sin gestos iré quedando.
Y pronto será el vacío, mi Señor,
jubiloso y rebosante,
anegando mis despojos con sus turbias marejadas.

¡Oh Señor, consuelo de mi carroña!
¡Si al menos pudiera alzarme por encima de Ti!
Pero el rostro devorante de la muerte
hiela de prisa. Tú lo sabes bien: polvo y ceniza.
¡El rostro de la muerte!
Con sus palabras que se ahuecan y jadean
proclamando la dicha de enmudecer.

¡No dejes que mi nada sea lo que soy!

[Del libro *El apocalipsis de las palabras / La dicha de enmudecer*. Santiago: Be-uve-dráis Editores, 2001. Segunda edición]

Muerte enamorada

Oh muerte enamorada, enamórate de mí.
Desciende, desciende hasta mi lecho
y humedece mis labios con tus polvorientos resoplidos.
El agrio laurel de tus pezones
asoma contra el raso de la tarde.
Sacude tu vientre para mí
en la hora puntual de los suicidas.
Olvida los cansancios, la pompa marchita de los años,
el destierro en ese molde sin latido de mi cuerpo al que estoy encadenado.
Despojemos a cada cual de su careta
o retoquemos las heridas de una vida que ha dejado de mentir:
"*que el músculo del corazón*
se ejercite de manera diferente".
Oh muerte enamorada, enamórate de mí.

Remed(i)o de vida

Desde el balcón más nocturno de la palabra hombre
un cuerpo atribulado se arroja al vacío.
En caída libre.
Como un astro húmedo.
Desarbolando el aire.
Abajo nadie lo espera.
Pronto ocurrirá lo de siempre:
la palabra carne desmantelada de sus frágiles muros,
ahogada sobre un charco de sangre.

[Del libro *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa*. Santiago: Editorial Universitaria / Be-uve-dráis Editores, 2001]

Alejandro Zambra (Santiago, 1975)

Viaje de Laertes

Mi equipaje ya está a bordo.
Adiós, hermanan mía
Cuando los vientos sean favorables
y el barco seguro,
escríbeme.
Y si en mi ausencia tienen lugar
los tiempos difíciles,
guarda estas palabras en el fondo de tu pecho:

Hermana,
Ofrece tus cicatrices al viento
Recuerda los espasmos del océano
Respeta el tronco de un árbol caído
(Duerme, la noche siempre llegará a la misma hora)

Si es necesario que regrese
Será para traer un gesto de neblina
entre los ojos
Será para relatarte
el pasado del mar.

volverás a encontrar
el lugar de tu ventana
Volverás a ser
el reflejo de una lágrima
entre las olas
de la tormenta.

Propiedad de la espera

Trata de sentir el suelo
Sus pies se hunden en la arena seca
Busca sus pies
Detiene el movimiento de sus manos
Ha encontrado sus pies pero no los mira
Todo es igual a como era antes
Necesito explicar que es así,
que todo es igual a un momento anterior,
doloroso.
Su pongo que hay mar ante tus ojos
y que ella mira el mar
como mira el centro de un espejo difícil.

Gavia

Tu voz describe la corteza de un árbol caído
La apariencia rugosa y ajena de su tiempo
La escasa realidad de sus hojas;

La presencia inocente del suelo,
de las piedras que vas a descubrir
Tu voz describe el silencio siguiente
y acerca su propia distancia
que prevalece en el recuerdo
de un abrazo irreparable.

El umbral

Sólo hay una puerta para el mismo umbral. Desde hace tiempo ensayo una manera de enfrentarlo. Las manos hacen un movimiento acompasado por el sonido de los pies en la madera hueca. Las pupilas están conscientes de reflejar una puerta. Cruzo el umbral como si fuera un anciano orgulloso de que las palomas se queden en el suelo cuando pasa. Cruzo un umbral sin saber en qué punto comienza o termina.

[Del libro *Bahía inútil*. Santiago: Ediciones Stratis, 1998]

Invierno 2002

Horror

Editor: Fabián Banga
December 21 , 2002

From a wild weird clime that lieth, sublime,
Out of Space - out of Time.
"Dream-Land", Edgar Allan Poe

Editorial: Horror, por Fabián Banga

Texto Crítico

Aliens: El mal intergaláctico, **María Negroni**

Sobre *Bathory. Acercamiento al mito de la condesa sangrienta*, de Isabel Monzón, **Mónica Liliana Sifrim**

Esteban Echeverría: Aquelarre en la pampa, **Jorge Monteleone**

Sleepy Hollow: algunas consideraciones sobre el fin de siglo, el orden, el desorden y la máquina de mirar, **Grisel Pires dos Barros y Ximena Espeche**

Atar a la(s) Rata(s): Escritura Palíndroma y Producción Literaria (A partir del cuento "Satarsa" de Julio Cortázar), **Gustavo Lespada**

El Espiritismo: una entrada desde el horror, **Matías Quintana**

Entrevista y otros temas

Entrevista con Lita Stantic: "En tiempos de crisis hay que soñar", **Luisa Futoransky**

Latin jazz: Un Viaje a los orígenes, **Willy Lizarraga**

Poesía

Luisa Futoransky, 3 poemas y Nominas

Carlos Barbarito, selección del trabajo inédito NÉBULA

Multimedia

Audio

José Amícola (Universidad Nacional de la Plata, Argentina)

Manuel Puig como mediador entre Donoso y Ripstein (Real Media File)

(on literature and film)
Wednesday, November 20, 4:00 p.m.

Department of Spanish and Portuguese Library

Video

Entrevista ao professor Benedito Nunes

Vídeo 1 / **Vídeo 2** (Real Media File)
(Largura de banda: 100Kbits/s)

Pergunta: Valeria Benedito
Filma: Fabián Banga

Benedito Nunes is Emeritus Professor of Philosophy at the Federal University of Para in Brazil. His ground-breaking work on the contiguous fields of literature and philosophy laid the foundation for the current generation of Brazilian critics. He has published 19 books singly and more than 20 with other authors. Favored topics are Clarice Lispector, Heidegger, Mario Faustino, Guimaraes Rosa and Oswald de Andrade.

These files can be played using RealPlayer software, available for free download from the RealNetworks web site: free RealPlayer Basic look to the right of the page for the link to the FREE RealPlayer Basic.

RealPlayer Basic Frequently Asked Questions

Fuente: everba.org/winter02/aliens_marianegroni.htm | **Edición:** Invierno 2002 | **Fecha:** 2002-12-01

Back to winter 2002

Aliens: El mal intergaláctico
por María Negroni

Hay una nave espacial llamada Nostromo y una tripulación que viaja en féretros de vidrio. Allí descansa la teniente Ripley. Como una bella durmiente esperando que la despierte el príncipe azul de la computadora, a bordo de una nave paquidermo que la mece en su cuna estelar, protegida de la corrupción y del paso del tiempo por el frío y la pulcritud, ella duerme su hipersueño, único lugar seguro, libre de pesadillas, de *eso* que irrumpe siempre tras la blancura de la mente, incalculable como un enemigo mortal.

Cuando despierte, muy otra será "la realidad". Al final del viaje exploratorio de la tecnología, de las inversiones multimillonarias de las megacorporaciones, hay una tierra de escombros. Un paisaje posnuclear, arrasado por el viento y una lluvia ácida que recuerda la ciudad de *Blade Runner* o la inundación de *Metrópolis*. Un lugar de destrucción. Un reverso. Un pantanoso depósito de muerte en los cimientos del espacio. Lleno de niveles y desniveles, pasadizos, puertas que los terrícolas sellan inútilmente porque es imposible protegerse de lo que nos habita. Ripley, al fin y al cabo una de ellos, cree haber llegado a la base LV 156. Pero sus compañeros avanzan por túneles y recovecos y cavidades viscosas, como quien entra en el interior de un cuerpo. ¿Adónde están? ¿Cómo se llama este cementerio que late? Saturadas de formas incomprensibles, las paredes fosilizadas, cubiertas de resina, de pronto se animan y aparecen los *aliens*, esas criaturas monstruosas cuyo abrazo es fatídico porque promete una metamorfosis y una gestación maligna, parecida a un tumor que hace metástasis de la inextirpable sed del cuerpo.

"*Este lugar está muerto*", dice al principio uno de los soldados de Ripley. Se equivoca, claro está. Nada más lejos de la muerte que esta ciudad subterránea. A menos que la muerte sea precisamente la hiperfecundidad. Esa madre arcaica, descontrolada en su sexualidad, que se autoabastece y no hace más que empollar, como una emperatriz maldita en su criadero de huevos, engendros asesinos.

No hay más que saber mirar. O tal vez oír el rumor de su respiración. Porque la madre *alien* es una madre pre-lenguaje. Silencio que dice cosas atroces, fascinantes. Pura música que precede a los signos y se explaya en una escenografía de babas, jugos corporales, secreciones como promesa de regreso a una fusión terrorífica (deseada), a esa unidad indiferenciada, antes de las rayas y demarcaciones de la antiséptica razón y de las amputaciones del protestantismo moral.

Si la madre arcaica aparece en las novelas góticas como sutura que retorna, oculta en las fantasías nocturnas de esos niños-artistas que son los seres abandonados y depredatorios, aquí la lente se concentra en el acto mismo de la reproducción, quizá porque los experimentos genéticos de este fin de siglo (las fertilizaciones in vitro, la existencia de clínicas reproductoras y más recientemente, los experimentos de clonación y construcción de *cyborgs*) constituyen hoy uno de los miedos más nerviosos de la humanidad. De hecho, estos descubrimientos, tan revolucionarios como en su momento fueron las propuestas de Copérnico o las teorías de Darwin sobre la evolución de las especies, no sólo cuestionan la noción misma de lo humano; también repelen por las siniestras consecuencias que su eventual aplicación al campo de la política o lo social podría acarrear. Algo de esto fue registrado por Bergman en su film de horror *El huevo de la serpiente* (sobre las estrategias raciales del nazismo) y palpita, como fallido, también en *Aliens*: no hay que olvidar que la nave lleva adentro --como un virus latente-- varios "xenomorfos" o potenciales enemigos (la oficial portorriqueña Vázquez, el soldado negro y el androide).

que la perspectiva de una mirada masculina divide y opone. Así, a la sexualidad "desenfrenada" de la madre *alien*, a su catálogo de violencias y a la erótica de sombras y descontrol que desata y siembra su derroche de vida (de muerte), la Teniente Ripley responde con el cumplimiento del deber, la falta de maquillaje y el sueño en los ataúdes de cristal. Como si se reprodujera ahora, en clave de ciencia ficción, la eterna disputa entre la prostituta y la virgen. Con este agregado: pareciera que la maternidad misma, desprovista de la santificación de lo asexual, se torna portadora de un sida letal para la supervivencia de la especie, viciando todo de angustia y desaparición. ¿Hace falta recordar que los hombres sucumben irremisiblemente en esta trama?

No todo es tan claro, sin embargo. El film apela también a inocultables ambivalencias femeninas. No hay que olvidar que Ripley representa un modelo de mujer fuerte, militarizada y deserotizada, es decir un ideal de mujer autónoma que no precisa de hombres para triunfar en la vida, ni siquiera para tener un hija (también mujer) que encuentra y adopta sin necesidad de intercambios sexuales de ningún tipo. Dicho de otro modo, la fascinación y el terror que desata toda sexualidad sin control no es atributo exclusivo de los hombres (aunque los hombres feminizan esa sexualidad, demonizándola y manteniéndola, de paso, afuera de sí). Lo humano, digamos, en su versión más primitiva, en su envoltorio de pasión, tiene siempre un componente horrible. Algo de pecado invencible. De simbiosis asfixiante. De ácido que todo lo corroe. Cualquier cuerpo puede transformarse, de pronto, en receptáculo de fantasías prohibidas. Desatar la ordalía y el crimen. Despertar al animal que hiberna en su cueva. De ahí que la Teniente Ripley, llegada a esa covacha paleolítica de vapor y tentáculos con la misión de aniquilar, funcione como heroína para ambos sexos, calmando a unos y otras con el modelo de una imagen menos peligrosa de mujer.

En esta lucha a muerte entre dos hembras en defensa de sus crías (o sus ideologías), la figura de la niña es crucial. Unica sobreviviente en ese mundo abandonado y destruido que es la base, resabio de hecatombes sin nombre, clave que espera escondida, la niña agazapada en el cuarto destrozado de la infancia puede verse, sin duda, como la niña que Ripley fue.

"Es difícil creer que hay una niña debajo de todo esto", dice alguien. Sí. En medio de ese páramo, la niña no murió. Sorpresivamente sigue viva, con sus ojos abiertos de muñeca, envuelta en la sabiduría de su ingenuidad, su luz más pura, más cercana al agua uterina, todavía no mezclada a la conciencia de la cloaca. Ni siquiera morirá cuando un *alien* la recubra con la seda libidinosa de un capullo, preparando su cuerpo infantil (ese almacén eterno de los sentimientos humanos) para la incubación de lo terrible. Por el contrario, una vez más gritará y sus gritos guiarán el corazón de la Teniente. O hablará en su media lengua para quejarse de una defraudación adulta (su propia madre, asegurando que los monstruos no existían) o para ayudar a sus nuevos amigos a escapar. Es ella la que informa que los *aliens* depredatorios salen de noche (como los vampiros), la que conoce las rutas secretas para escapar del laberinto, la que sabe, como la Alicia de Lewis Caroll, que el horror podría ser, en ciertas condiciones, la puerta de entrada a la maravilla.

Por de pronto, Ripley no la abandonará. Por ella, se batirá con la madre *alien*. Apoyada en una prótesis gigantesca (que es tal vez su apego a esa niña que perdió una vez y puede volver a perder), expulsará al monstruo al espacio, estableciendo una tregua provisoria, una nueva ecuación del frío que salve de las pesadillas al menos por un tiempo. Y así, al final, el *alien* quedará flotando en las praderas heladas del espacio como un Frankenstein perdido en un Polo Intergaláctico, ilegalizado en la gramática oficial del universo y ellas dos, madre e hija, volverán a sus ataúdes de cristal para dormir -- juntas-- un sueño anestesiado y fuera de peligros, amparadas por la nave cultural del patriarcado, el edificio belicoso de la claridad.

Orfandad (omniprescencia de lo maternal), descenso y persecuciones, agua y frío, *hybris* creadora y noche, fronteras difusas entre lo humano y lo que,

laguna negra del deseo forman, desde siempre, el arsenal de tópicos de la gótica y se repiten aquí con la exactitud de algo olvidado. Entre el castillo de Manfred y la base de *Aliens*, quiero decir, la afinidad es puntual. Lo mismo podría decirse de la casa Usher, del submundo de mendigos en *M* de Fritz Lang, del laboratorio del Dr.Jekyll o de los bajos fondos de Londres donde se extravía Dorian Gray. Una misma dramática del mal recorre esos lugares. Los vuelve escenarios nocturnos de una obsesión aciaga por algo que elude la conciencia, atrayéndola como un imán hacia esa sexualidad ¿desconocida? que canta desde siempre su arrorró en los túneles del cuerpo.

No importa que, en lugar de jovencitas asustadas, haya astronautas de la NASA; que en vez de fantasmas, estén los monstruos que proyecta la tecnología; que en lugar de criptas de vampiros, los subsuelos contengan inmensos úteros de huevos. La cacería no varía, el descenso al "infierno de los sentidos" persiste y la mirada vuelve a pasearse por el encanto de lo atroz como si allí cupiera algún secreto: algo indescifrable, pero activo, que tiene que ver con ciertas supresiones o crímenes fundantes. El resto son cadáveres. O un cadáver único, reiterado ad infinitum. Un cuerpo suprimido sobre el cual se yerguen edificios: el arte, el progreso, la ciencia, esas canciones turbias y magníficas que entonamos con odio, a expensas del cuerpo perdido de la madre.

María Negroni

María Negroni was born in Argentina. She holds a PhD in Latin American Literature (Columbia University, New York). Her work as a poet includes six collections of poems: De tanto desolar (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires 1985), Per/canta (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires 1989), La jaula bajo el trapo (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires 1991; second edition Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 1999); Islandia (Monte Avila Editores, Caracas 1994); El viaje de la noche (Editorial Lumen, Barcelona 1994; Argentine National Book Award 1997), Diario Extranjero (La Pequeña Venecia, Caracas 2001), Camera delle Meraviglie (Quaderni della Valle, Italy 2002) and La ineptitud (Editorial Alción, Córdoba 2002). Both Islandia and El viaje de la noche have appeared in the US in a bilingual edition (in Anne Twitty's translation) at Station Hill Press (2001) and Princeton University Press (2002), respectively. Diario Extranjero has also appeared in French (Françoise Garnier's translation, Editions Maison des Ecrivains Etrangers, St. Nazaire, France, 2001). She has also written two books of essays (Ciudad Gótica, Ediciones Bajo la Luna Nueva, Buenos Aires 1994; Argentine National Book Award 1996) and Museo Negro, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires 1999) and a novel, El sueño de Ursula (Seix-Barral Biblioteca Breve, Buenos Aires 1998; first runner-up Planeta Prize 1997). She has translated, among others, Louise Labé (Sonetos, Editorial Lumen, Barcelona 1998), Valentine Penrose (Hierba a la luna y otros poemas, Ediciones Angria, Caracas 1995), Georges Bataille (Lo arcangélico, Fundarte, Caracas 1995), H.D. (Helena en Egipto, Ediciones Angria, Caracas 1994) and Charles Simic (Totemismo y otros poemas, Alción, Córdoba 2000) Her poems, essays and translations have been widely published in literary magazines, both in Latin America and Spain, such as Diario de Poesía and Página 12 (Buenos Aires), Hora de Poesía and Quimera (Barcelona), La Jornada Semanal and Mandorla (México), and RevistAtlántica (Cádiz). In the US, her poetry has appeared -in Anne Twitty's translation-in Mandorla, Archipelago on-line and The Paris Review. María Negroni received a Guggenheim fellowship for poetry in 1994, a Rockefeller Foundation fellowship to work at the Bellagio Center, Italy in 1998 and the Fundación Octavio Paz fellowship for Poetry (México 2001-2002). Her book Islandia received the PEN Award for best book of poetry in translation (2002). She directs with Jorge Monteleone Abyssinia: A Review on Poetry and Poetics, published by University of Buenos Aires Press. She presently teaches Latin American poetry at Sarah Lawrence.

Fuente: everba.org/winter02/condesa_monica.htm | **Edición:** Invierno 2002 | **Fecha:** 2002-12-20

Back to winter 2002

Sobre *Bathory. Acercamiento al mito de la condesa sangrienta*, de Isabel Monzón
por Mónica Liliana Sifrim

Me pruebo en el lenguaje, escribía Alejandra Pizarnik. Como decir, ponerse a prueba, pero también tomarse las medidas del cuerpo y ajustarlo al drapeado del lenguaje con lentas alfileres. O tal vez; probarse las palabras lentamente de pie frente al espejo. Ropas de criminal, joyas robadas, lencería perversa. O la escena invertida que aparece en Jane Eyre de Charlotte Brontë. Una novia se prueba un tocado de loca y hace morisquetas. La única verdad era tomarse en serio, con esa misma seriedad escenográfica de los niños que juegan, o la del marqués de Sade disponiendo figuras para el sexo.

Por qué Valentin Penrose se habrá tomado en serio las aristas más sórdidas de una leyenda y más tarde Alejandra Pizarnik le devolvió los ecos seriamente y luego Isabel Monzón, con empeño talmúdico, toma al pie de la letra una conversación de alucinadas que atraviesa kilómetros y años como el insoportable grito del coyote. Monzón abre temeraria las puertitas del mito para que todos entren. Vale decir, que expuesta la condesa a tanto oxígeno, se reencarne y vuelva a fascinarse con el más refinado de sus instrumentos de tortura: la fascinación.

Acaso porque estábamos hastiadas de Ricitos de Oro, Rosarito Vera, Juana de Arco y Juana Manuela, las mujeres también necesitamos una pasión maldita. Rebalsar los límites morales, regodearnos con esa belleza convulsiva de una criminal. Soberana y gratuita, viciosa hasta los tuétanos.

Lo maldito, asegura Bataille, exige una negación del porvenir, del cálculo, del interés común. Todo eso que la mujer reproductora y administradora de los bienes familiares se ha visto destinada a preservar. Lo maldito, en cambio, es goce y desenfreno, juego, lujo y peligro. En sus fiestas, son indispensables los asaltos del azar y del capricho. Algo de esa terquedad pueril de los poetas, de su manía obsesiva, caprichosamente artesanal. O la disección sanguinolenta del lector. Cada cual a su puesto y su postura. En algún lugar de estas coreografías orgiásticas pueden llamarnos para ser gozados por la reina que mira.

Este libro nos habla del temor y la esperanza de que Bathory continúe viva. Solo siendo libre —afirma— la Condesa nos dará la libertad de dejarla. ¿Y para qué dejarla? ¿Por qué ese afán de exorcizar aquello que ella misma deseaba e invocó? Presa del sistema de la lengua, de su economía y su moral, vemos cómo Barthory salta de manera inquietante por sobre las leyes del oxímoron.

La infracción de las leyes es la esencia de la soberanía. La soberanía —definía Bataille— es el poder de elevarse, en la indiferencia ante la muerte, por encima de las leyes que aseguran el mantenimiento de la vida. Poca diferencia son el Santo entonces, una hipermoral semejante. Será por eso que en la portada de este libro el dibujo de Bathory se confunde con el de Santa Teresa.

La autora siente una rara ternura por esta asesina de doncellas que además considera el poder sobre los cuerpos como un privilegio de su clase. La muestra como víctima. Reconstruye su historia, diagnostica, interpreta. Recoge las señales diseminadas que justifican sus ansias y amplifican las connotaciones de su caso. Toda una tentativa de exorcismo disfrazada de distante piedad. "Escribir acerca de la Condesa implica liberarla de su encierro —dice Monzón—. Lo hacemos sin temer por su peligrosidad sabiendo que no atacará a quienes la descifren."

perversidad y su demencia tan evidentes para concentrarse en la belleza demoníaca del personaje. Lejos de descifrarla, Alejandra Pizarnik se deleita detallando sus métodos de tortura tan exquisitos y cromáticos como sus propios métodos de escritura.

Y ahora en Buenos Aires hay una espectadora silenciosa que levanta la mano y dice: "yo me ofrezco para entrar al castillo". Todas la miramos descreídas, pero ella sabe cuál es la estrategia. Con un ojo lee, con el otro olvida, con un ojo atrae, con el otro aleja. A cada paso vuelve a preguntarse; ¿soy condesa o doncella? ¿Y qué esta vez? Y en qué oscuro lugar de los imaginarios se reclinan los antojos de Erzabeth. ¿Y quiénes son los cómplices que nutren su pasión por el mal?

Isabel Monzón ha procurado rodear a la condesa con un espeso cerco de lecturas. Darle un lugar en el establo de las pesadillas. Pero los animales mitológicos para quedarse allí cobran un precio elevado; necesitan bañarse todos los días en la sangre de, por lo menos, diez muchachas nuevas cada noche.

Mónica Liliana Sifrim

Egresada de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, es autora de los libros **Novela familiar** (1990) y **Laguna**. Ganó en 1997 la beca para Creación en Poesía del Fondo Nacional de las Artes y dos años después la beca Fulbright en Letras, por lo cual pasó seis meses en Berkeley estudiando, investigando, dando conferencias y leyendo sus textos. Ejerce desde 1983 el periodismo cultural.

Esteban Echeverría: Aquelarre en la pampa
por Jorge Monteleone

Manifestación aguda de la tristeza y de la melancolía, el dolor es la pasión dominante que devora el corazón en la poesía de Esteban Echeverría, que introdujo el romanticismo literario en el Plata. El dolor es la ley terrible que se concentra en doblegar la furia insaciable del deseo y de la fantasía, pero al hacerlo, por penoso que fuera, la purifica y la sublimiza. Como un cauterio de la fuerza expansiva de la imaginación, es un agente de una afección más totalizadora, compromete a todo el sujeto y se transforma en una vía comunicativa con la armonía esencial del universo. En el "Himno al dolor" se lee: "Tu intensa llama le aplicas,/ la limpias y purificas/ de la escoria material;/ sublimando la excelencia/ de su peregrina esencia,/ hasta darle una potencia/ divina, excelsa, inmortal" (Echeverría 1972: 752). De allí que la poesía pueda ser un modo intermitente de acceder —mediante la forma visible, la imagen inefable, o la dulzura infinita—, a un eco de este arcano, y obrar así como un *consuelo*. Ése es precisamente el nombre de la primera colección de poesías líricas de Echeverría: *Los consuelos*, de 1834.

Pero también esa fantasía liberada se sumerge en el horror de las quimeras y las fantasmagorías. Así la subjetividad romántica que inicia Echeverría es esencialmente inestable, dinámica y atormentada. La condición paradójica del dolor es que, luego de someter a su fuego voraz el corazón, se funda en una esterilización espiritual, en un vaciamiento del deseo expansivo de la fantasía. A menudo ese deseo expansivo se encarna en una figura dinámica, bajo la forma de una peregrinación (por ejemplo en la prosa "Peregrinaje de Gualpo"), de una errancia, de un movimiento incesante, de una carrera sin término. De todas las imágenes con las cuales Echeverría metaforiza este dinamismo, la más característica es la de la cabalgata, por ejemplo en la figura de un jinete corriendo en el desierto, que aparece varias veces, tanto en sus poemas como en sus escritos autobiográficos: "Un hombre el campo corría,/ corría a la madrugada,/ en un caballo tostado./ De la agitación de su alma/ viva imagen; una furia/ lleva asida en las entrañas". Otro ejemplo, en prosa, de las *Cartas a un amigo*:

> "Huyo yo también de estas moradas de felicidad y perseguido por mis lúgubres ideas, suelto la rienda a mi caballo, para aturdir mi mente, y me alejo más y más hasta perderme en medio del desierto. (...). ¡Qué gusto verse transportado de aquí allí como por las alas del viento; volar de un sitio a otro y esparcir la vista a la vez por horizontes diversos. (...) ¡Observar el orden y armonía de la naturaleza y elevarse hasta la meditación de sus leyes inmortales, y descubrir allá, en el corazón del universo, la mano omnipotente que lo rige! ¡Qué vuelo tan sublime toma entonces la fantasía, cómo se llena de gozo a medida que penetra y mira faz a faz los maravillosos arcanos de la creación" (404-405).

Como fuerzas complementarias el dolor y el deseo son los ejes de la imaginación romántica de Echeverría. Y será un modelo básico de la subjetivización imaginaria para toda la poesía romántica posterior. Es ésta, entonces, *otra* personificación, que no obra por un efecto de totalidad, sino por el singular vaciamiento y purificación que produce el dolor. Por ello se lee en *El angel caído* que Don Juan, "dominado de pesar profundo/ se concretó en su yo". A despecho de repetir por enésima vez lo que tantas veces afirmó la crítica, en ese aspecto Echeverría es del todo byroniano.**(1)** El rasgo es muy específico y sin embargo se reitera a lo largo de toda la obra lírica del poeta como un rasgo propio del sujeto romántico. Harold Bloom lo percibió con claridad en su estudio *The visionary company*: uno de los grandes logros de Byron en *Childe Harold's Pilgrimage* había sido dotar a la peregrinación de ese carácter imaginativo, de esa energía y poderosa creatividad como para convertir el vacío espiritual en un tema deliberado (1993: 240). En Echeverría, ese vaciamiento, como una pantalla en la cual se proyectan todas las quimeras, es el espacio propicio para una pura operación de la fantasía, la imaginación, el deseo pasional y doloroso de una subjetividad radicalizada

retraimiento.

El carácter espacial de la poesía de Echeverría no se circunscribe exclusivamente a la repetida afirmación de que las pampas, el "desierto", hallaron en *La cautiva* su primera expresión poética y que ella revela la inclinación realista al representar una imagen natural. Martín García Mérou, en su ensayo sobre el poeta, de 1894 —estudio fundamental para conocer la recepción crítica de Echeverría—, afirma que el mérito mayor de *La cautiva* (a la cual llama "la obra nacional por excelencia"), reside en la pintura del mundo exterior y el culto a la naturaleza de la patria: "Todos los accidentes y detalles de la inmensidad solitaria están señalados allí con un colorido y una perfección que cautivan el espíritu" (1947: 275). Esa declaración sobre la primera incorporación de la pampa, el desierto, a la poesía se une a las de J. M. Gutiérrez en su ensayo biográfico sobre el poeta y a la temprana cita de Sarmiento en el *Facundo*, y se transformó en un lugar común sobre el poema.

Por cierto, no se trata de negar ese aspecto como una expresión deliberada, pero tal vez convenga aquí situarlo en otro contexto. Acaso la representación poética del desierto no responde únicamente a una presunta transparencia del signo literario por generar una epifanía de lo real, sino más bien a la constitución de un espacio imaginario que corresponde el campo de la mirada del sujeto lírico.**(2)** Privilegiar ese *topos* como una referencia material o un realismo objetivo es una apreciación crítica algo voluntarista: la incorporación de un imaginario espacial, forma parte de la constitución de esa subjetividad poética romántica como el campo de su peculiar mirada. De hecho, el desierto no es necesariamente el único espacio simbolizado por Echeverría, ya que al menos la figura del Río, el *Plata*, tiene en sus poemas —desde "El regreso"— una presencia insoslayable, que habrá de ser magnificada hacia el *mar* por el Peregrino de Mármol. No obstante, por su vasta significación aquel "desierto inconmensurable, abierto" es un espacio privilegiado, pues condice, además, con la proyección del vacío espiritual mencionado antes como dinamizante de la fantasía. El desierto posee los valores de aquello que Gaston Bachelard llamó "la inmensidad íntima" como categoría de la imaginación poética. "La inmensidad está en nosotros —escribió Bachelard—. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. (...) La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo" (1975: 221). Si especificáramos, para la poesía de Echeverría, el vocablo *vida* como *vida pública* tendríamos una clara definición de su espacialidad poética. Sin duda esa categoría posee una función para el sujeto imaginario del romanticismo. Es fundacional en la poesía de Echeverría y será una constante en la serie de la poetas románticos que nos ocupan. En la inmensidad íntima se halla la dinámica de la expansión, la extensión, el éxtasis que "disuelve y absorbe el mundo sensible". Es decir, es el camino de toda idealización.

La espacialidad poética como campo de una mirada, ya puede hallarse tanto en *Elvira o la novia del Plata* como en las *Cartas a un amigo*. Esa mirada no responde a una pasiva constatación de lo real abierto en una exterioridad mundana, material, sino más bien corresponde a una interioridad visionaria y onírica que proyecta la fantasía en un espacio natural donde lo verdaderamente significativo se halla *en otra parte*. Es el primer indicio de aquello que con una impronta romántica también había percibido Sarmiento acerca de la mirada poética lanzada hacia el desierto:

> "¿Qué impresiones ha dejar en el habitante de la República Argentina, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte y ver... no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas, se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto" (1986: 40).**(3)**

Este modo de mirar también funda la subjetividad lírica de la poesía de

una única dirección. Es decir, el ojo que se desliza a las entrañas de la pampa y percibe la fisonomía poética del desierto posee, también la facultad de penetrar en el más allá de su contorno. Y, como señalaba Sarmiento, como mirada directa no percibe "nada" y, como mirada visionaria, proyecta "los sueños que le preocupan despierto".

En el poema *Elvira o la novia del Plata*, que se edita separadamente antes de *Los consuelos*, ya está presente el desierto en este último sentido. Consigna Juan María Gutiérrez que el poema apareció anónimo en una breve edición de 32 páginas en octavo, en el mes de setiembre de 1832. La lectura del poema *Elvira o la novia del Plata*, comparándolo con "El estudiante de Salamanca", de Espronceda, o señalando su deuda con otras composiciones europeas, reduce la descripción de la poética de Echeverría a un cotejo de fuentes o a la comprobación de una improbable originalidad. Si en cambio se lo percibe como una manifestación inicial, y se lo articula en la serie de la lírica romántica argentina que Echeverría comienza con ella, su significación adquiere otro carácter. En él se relata el encuentro amoroso de Elvira y Lisardo, una de las típicas parejas de los poemas narrativos de Echeverría, como esos "seres ideales" que se unen por el "doble vínculo del amor o del infortunio". El motivo de la mirada que reconoce el amor del otro en los ojos y a la vez percibe, como una presciencia, la imagen del infortunio que les espera, como apartándose de su percepción inicial, recorre todo el poema. Las "tristes imágenes", las "visiones de la mente en desvarío" conforman así la primera representación de la fantasía y ella está unida inicialmente al horror y al dolor. El delirio es así "un monstruo infernal que a la razón devora" y llena "de espantosas imágenes" la fantasía ardiente. El momento culminante del delirio ocurre precisamente en un ámbito que reúne un espacio íntimo y otro exterior: estancia y espacio campestre. Lisardo "solo, en su campestre albergue", en la noche, mientras se anuncia la tempestad, mientras el viento resuena y la luna melancólica se asoma entre las nubes desgarradas, es asaltado, transido de horror y de congoja, por una "visión nocturna" que "hirió sus ojos y absorbió su mente". Es la visión de un aquelarre, donde innumerables criaturas infernales forman un círculo inmenso "para el sabático baile", acaso la primera manifestación literaria de este tópico en la poesía argentina:

> Del espeso bosque y prado,
> de la tierra, el aire, el cielo,
> al fulgor de fatuas lumbres
> con gran murmullo salieron
> Sierpes, Grifos y Demonios,
> partos del hórrido averno,
> Vampiros, Gnomos y Larvas,
> Trasgos, lívidos espectros,
> ánimas en pena errantes,
> vanas Sombras y Esqueletos,
> que en la tenebrosa noche
> dejan los sepulcros yertos,
> Hadas, Brujas, Nigromantes
> cabalgando en chivos negros,
> Hienas, Sanguales y Lamias,
> que se alimentan de muertos,
> aves nocturnas y monstruos,
> del profundo turbios sueños,
> precita raza que forma
> de Lucifer el cortejo:
> todos, todos blasfemando
> con gran tumulto salieron,
> de infernales alaridos
> llenando el espacio inmenso.
>
> Y el eco de los vientos penetraba,
> resonando con hórrida armonía,
> de Lisandro en la estancia, que miraba
> como pasmado la visión sombría.

Y los demonios cantaban
salmos al Rey del averno;
mientras fantasmas y monstruos,
formando un círculo inmenso,
para el sabático baile
se preparaban contentos.
La orgía fatal comenzaba...
(...)

(Echeverría 1972: 448)

Lisardo miraba "como pasmado la visión sombría" en la soledad de la estancia. Y en esa visión una virgen bella adornada con las galas del Himeneo es despojada de su atavío y vestida con una negra mortaja. En la vigilia del día, Lisardo ve finalmente el cortejo en cuyo centro va su prometida, Elvira, que también es llamada "flor del desierto", muerta en un féretro. Sin duda, el "mal" ya está de algún modo entre los rasgos semánticos que definen el desierto. Este espacio fúnebre se sobreimprime al desierto de *La cautiva* —donde la manifestación de los "salvajes" es también calificada como "sabática". Pero el hecho de que en ese poema inicial de Echeverría aparezca un aquelarre de raíz romántica y en *La cautiva* su aspecto demoníaco sea asumido por los salvajes, no significa que entonces el desierto pueda ser percibido como una mera imagen natural que difiere de aquella otra por su mayor realismo. Difiere más bien por el modo en que proporciona un marco más amplio, más ilimitado y a la vez más cercano, a la expansión de la mirada subjetiva romántica. Acaso la dirección de la fantasía de Echeverría no va así del delirio a lo real, sino hacia la idealización, que todavía no será, no obstante, alegórica, como en la poesía de Olegario V. Andrade. En el final de *El ángel caído*, llamado como un síntoma "*Vita nuova*", se ve claramente que el contenido de la idealización no será, finalmente, la imagen de la mujer —aunque aparezca una y otra vez en toda su obra lírica—sino la imagen de la Patria, sublime y hasta regeneradora: su proyección proviene de superponer los valores nostálgicos de Mayo con los de un hipotético porvenir.

Jorge Monteleone

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, Gaston 1975: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bloom, Harold 1993: *The visionary company. A Reading of English Romantic Poetry*, Ithaca & London, Cornell University Press.

Echeverría, Esteban 1972: *Obras Completas*, Compilación y biografía por Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora.

García Mérou, Martín 1947: *Ensayo sobre Echeverría*, Colección Grandes Escritores Argentinos, Tercera Serie, t. XXIV, Buenos Aires, Jackson.

Sarmiento, Domingo Faustino 1986: *Facundo o Civilización y barbarie*, Biblioteca Ayacucho, Buenos Aires, Hyspamérica.

Notas

(1) Sobre este aspecto véase Arturo Farinelli, "Byron y el byronismo en la Argentina", Logos, III, V, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 75-103. Véase también Noé Jitrik, "Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina", en Ensayos y estudios de literatura argentina, Buenos Aires, Galerna, 1970. pp.139-178. Sobre Echeverría y su tiempo véase también Noé Jitrik, Esteban Echeverría, Buenos

(2) Véase una descripción de los aspectos más realistas de la representación del desierto en Echeverría y sus vínculos con los relatos de los viajeros ingleses, en Adolfo Prieto, Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura nacional 1820-1850, Buenos Aires, Sudamericana, 1996, pp. 125-150.

(3) Véase el artículo de Alejandra Laera, "¿Qué más colores para la paleta de la fantasia? Sarmiento y su programa de literatura nacional", Boletín de Reseñas Bibliográficas, 7/8, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2000. pp. 93-101.

Jorge Monteleone

Docente y especialista en teoría literaria sobre el imaginario poético, en poesía hispanoamericana del siglo XX y en rock argentino, Jorge Monteleone es fundador y co-director de la revista de poesía y poética Abyssinia. Buenos Aires, EUDEBA, órgano del Aula de Poesía de Buenos Aires, con sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; director de la revista académica anual Reseñas Bibliográficas (1, 2, 3, 4, 5/6, 7/8) del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; coordinador de la Comisión de Publicaciones del Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA); e investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre otros trabajos se encuentran **El relato de viaje** (Buenos Aires, El Ateneo, 1998) y la traducción de **Eva Perón**, de Copi (versión estrenada en Santiago de Chile por Alfredo Castro en el 2001).

Fuente: everba.org/winter02/sleepy.htm | **Edición:** Invierno 2002 | **Fecha:** 2002-12-01

Back to winter 2002

***Sleepy Hollow*: algunas consideraciones sobre el *fin de siglo*, el orden, el desorden y la máquina de mirar(1).**

por Grisel Pires dos Barros y Ximena Espeche
Universidad de Buenos Aires

Abstract

En 1999 se estrena el penúltimo largometraje de Tim Burton, basado en el relato homónimo de Washington Irving: se trata de *Sleepy Hollow*, traducido como *La leyenda del jinete sin cabeza*. La película de Tim Burton lee de una forma particular un cuento de uno de los autores más *tradicionales* de la literatura norteamericana, y en esa operación selecciona un formato narrativo que focaliza el problema de la dilucidación de un enigma, y elige un tipo de imagen que remite directamente al gótico. En esa encrucijada genérica, Tim Burton filma un policial que transcurre el último año del siglo XVIII, y que parodia en los tonos, diálogos y enfoques de cámara, las películas de horror de la productora inglesa Hammer. Todo ello, nos parece, para conjurar lo que en el momento de estreno de la película es sintomático: el pasaje del siglo XX al siglo XXI y las preguntas sobre la legitimidad de todo "orden" para hacer posible ese pasaje.

Sleepy Hollow expone la multiplicidad acallada de oposiciones binarias (fe - razón; sueño – vigilia; etc.) que aparecen tensionadas en los cruces particulares y poco "naturales" de las leyes de progenitura, propiedad y patriarcado. Nos interesa, entonces, dar cuenta de las preguntas que la narración dispone y no dispone sobre el *umbral* de una (varias) época(s) y sobre sus "lastres": eso que parece desechado, y aparece monstruoso. Eso monstruoso que se aparece. Eso que no puede ser disipado, que se amilana, que se asimila, que se elimina. Pero no. Sigue allí.

En 1999 se estrena la película *Sleepy Hollow*, traducida como *La leyenda del jinete sin cabeza,* penúltimo largometraje del director norteamericano Tim Burton.

La obra entera de Tim Burton es una galería de monstruos, pero entre todos ellos es el jinete sin cabeza quien pone en primer plano una escisión fundamental: la escisión literal entre ***cabeza*** y ***cuerpo***, o metafórica entre ***razón***, por un lado, y ***sangre, violencia y pasión***, por otro; escisión que está en el centro de la trama de *Sleepy Hollow*, que reverbera y es puesta en tensión en cada detalle de la película, y cuyo sentido se reduplica en una encrucijada temporal: 1799, año en que transcurre la historia que cuenta Burton; 1999, año de su estreno. Bisagras entre siglos, en un relato en el que la figura del portal y del pasaje asume una importancia central.

Pero vayamos por partes.

Antes de ser película, *Sleepy Hollow* fue literatura. Y no cualquier literatura, sino la de Washington Irving, norteamericano, escritor, nacido en 1783, sobre el final de la guerra de independencia, y considerado el primer escritor norteamericano que pudo vivir de su escritura. En 1819, disfrazado bajo el seudónimo de Geofrey Crayon,

Book of Geofrey Crayon, y es ahí donde aparecen sus dos historias más conocidas: "Rip Van Winkle" y "La leyenda de Sleepy Hollow"**(2)**. Como podría anticiparse a partir del título del libro, "La leyenda…" se presenta de entrada como un relato de costumbres, un boceto donde se caracteriza con pocas líneas y una bien afilada ironía el paraje en el que se asienta el poblado de Sleepy Hollow, habitado por la somnolencia y las habladurías supersticiosas de holandeses. Si bien poderosa, la ficción se muestra tarde en este texto, con el relato del encuentro de Ichabod Crane y el jinete sin cabeza, y apenas aparece, se consume, como el espectro del jinete, para dar paso al final del relato y a su remate con un posfacio atribuido a Ditrich Knickerbocker, otro de los disfraces literarios de Irving.

De Irving, Burton toma los personajes de Ichabod Crane, el jinete sin cabeza, Kathrina Van Tassel y Brom Bones; toma la locación, y algunas de sus características; toma el origen holandés de la población de Sleepy Hollow y su creencia en espectros y brujerías; toma el carácter "adormecido" del lugar, su retiro quieto, distante de New York; y retoma, aunque de otro modo, la elección de mantener abiertas en el final del relato las dos líneas de lectura que ha venido planteando a lo largo de él: en el final, Irving no decide sobre la existencia del jinete ni sobre la sobrenaturaleza o no de la desaparición de Ichabod Crane. Y sobre todo lo que toma, Burton opera.

En principio, opera sobre Ichabod Crane, el protagonista de la historia. En el texto de Irving, Crane es el maestro del pueblo, es un "estirado" algo torpe que le hace honor a su nombre, es crédulo**(3)** y se reúne con mujeres para tomar el té y hablar de ánimas y aparecidos, y, cuando reclama los amores de Kathrina Van Tassel, fracasa ante su corpulento rival Brom. El Ichabod Crane de Burton es un "inspector de policía científico" o por lo menos un "inspector de policía inventor-experimentador" que mira al mundo desde un lente enfocado por la Razón. Alguien que se empeña en traer el nuevo siglo a la policía y la investigación judicial, modernizarla en los albores del siglo XIX, acercarle una parafernalia de recursos científicos (como las lentes, el instrumental, y polvos químicos) que orienten la visión. En Sleepy Hollow, ese "somnoliento agujero" que le es asignado como destino en castigo por sus imprecaciones contra los métodos irracionales de la justicia y la ley, será donde constate que no todo reluce ante el microscopio y que Kathrina misma escapa a la lectura que esos lentes intentan imponerle. Por eso, si el Crane de Irving se nos mostraba como un mamarracho cobarde y supersticioso, absolutamente distanciado de su narrador, el Crane de Burton se complejiza y se vuelve él mismo terreno de conflicto entre razón e irracionalidad. Dice Irving que Crane era "nativo de Connecticut, un estado que provee a la Unión de pioneros en legiones de leñadores de frontera y maestros de escuela de campo"**(4)**. El Crane de Burton asume ambos roles, en tanto policía pionero y en tanto pedagogo no deja pasar oportunidad de enseñar sus habilidades de raciocinio y análisis, y hasta llega a tomar un aprendiz: el joven Masbath.

Opera, entonces, Burton sobre Crane. Y opera también sobre el mismísimo jinete sin cabeza, alias el jinete hessiano. Su historia se mantiene casi intacta respecto de la fijada por Irving: el hessiano había sido un soldado de la guerra de la revolución norteamericana, que murió en batalla a causa de la pérdida de su cabeza (por la intervención de una bala de cañón, según Irving; o mutilado con una espada, en una emboscada, a traición, en Burton)**(5)**; y que se convierte en espectro que galopa a toda velocidad a través de las noches en busca de la cabeza perdida. La operación en este caso es enorme: si Irving escamotea su figura y plantea hasta la inexistencia del jinete, en Burton, no queda la menor duda de su existencia. Todo el relato lo supone, y lo centra y subraya, y la contundencia de su caracterización en la imagen que el actor Christopher Walken le presta, no hace sino reafirmarlo en su salvajismo real que no descuida tampoco las apariencias (hay que recordar que el Hessiano se había hecho afilar los dientes en vida para ***parecer*** aún más feroz).

Sobre Crane. Sobre el Jinete. Y finalmente, sobre el final.

La resolución del "enigma" que hace Irving se inscribe en el grupo de los "finales abiertos" dado que la extraña ausencia de Crane puede o no deberse al ataque del Jinete sin cabeza. Diremos más, ese final es parte de la misma estrategia que establece el *Sketch Book* utilizando la fuerte imagen del "boceto" para poner en relieve el estatuto de ficción y la construcción del relato y, en particular, en el posfacio de *Sleepy Hollow*, donde se pone en suspenso la credibilidad de cualquier "narración".

El cierre de Burton, por su parte, no es abierto. A pesar de que podría decirse que su tema es la apertura, y el portal. Burton retoma las dos miradas trazadas sobre el enigma –la interpretación racional y la sobrenatural- y produce un final que, si bien es conclusivo, no se decide por ninguna de esas líneas interpretativas.

Hablábamos al principio de ***bisagras*** entre siglos: 1799; 1999. El tercer momento histórico clave de la encrucijada temporal en que se posiciona la película Sleepy Hollow, es otro cambio de siglo, durante el cual vio la luz el invento del cine. Una serie de ensayos a partir de la invención de las primeras linternas mágicas en el siglo XVII sentaron el precedente. A medio camino entre la experiencia científica y la experiencia mágica de exposición a los espectros creados por manipulación de la luz, entre su uso pedagógico y el escándalo de feria, los juguetes ópticos se multiplicaron en variedad y difusión a lo largo del siglo XIX.

Y tienen también un lugar privilegiado en *Sleepy Hollow*.

Pero si establecimos que el tiempo de la narración se ubica en el año 1799, la aparición en el film de un *taumatropo*, cuya invención data recién del año 1825, no puede considerarse un mero error en esta película, sino más bien una anacronía deliberada, que no altera sin embargo el particular verosímil de esta historia bajo el sello de Burton. Si de la frase que pronuncia Ichabod Crane en el umbral entre siglo XVIII y el XIX: "Justo a tiempo para el nuevo siglo", puede oírse el eco en 1999, momento del estreno de *Sleepy Hollow*, esto es en gran medida porque el cine como mecanismo de reproducción de imágenes, como espectáculo, como aplicación de descubrimientos científicos, como fábrica de ilusiones, nace y se construye a partir de tensiones que –aún hoy- no lo abandonan del todo.

Es de noche. En la casa, la partera del pueblo prepara un divertimento para su hijo, ignorante de lo que está por irrumpir en su hogar. El marido, ocupado en sus tareas, permanece en otra habitación. La imagen nos muestra una vela. Sobre ella, la mujer coloca una pantalla calada con dibujos de brujas, perros y gatos, que enseguida resultan proyectados sobre las paredes del cuarto, y apenas comienza a girar la pantalla, se inicia la persecución. El niño se maravilla ante el movimiento de las imágenes recortadas en la luz. En montaje paralelo, la película nos va mostrando parcialmente la figura del jinete sin cabeza, que se acerca a la casa para cumplir con el trabajo que le han encargado. La tensión y el espanto van *in crescendo*. El jinete irrumpe en la primera habitación, el hombre se interpone, y apenas alcanza a darle tiempo a su mujer para encerrarse en la habitación de su hijo, antes de perder la cabeza. El jinete se acerca, irrumpe en la segunda habitación apenas después de que la madre escondiera al chico bajo las tablas del suelo. El jinete la caza, emprende la retirada con ambas cabezas en su haber, y cuando casi se ha ido, se vuelve, se detiene, reemprende la marcha hacia el interior de la casa, rastrea a su última presa, y –fuera de campo- se cobra la tercera cabeza.

Los motivos que el juguete proyecta en luz y sombra sobre las paredes, tanto como la iluminación y el tratamiento todo de la secuencia remiten directamente al misterio, al llamado cine expresionista y al

en la particular modalidad de las películas que hicieron famosa en los años 60’ a la productora *Hammer*.

El segundo juguete óptico que pesa en el film y que mencionamos más arriba es el *taumatropo*, cuyo funcionamiento se basa, igual que el del cine, en el fenómeno de la persistencia retiniana de las imágenes, y que consiste en un disco con imágenes distintas en cada una de sus caras; imágenes que, con el giro veloz del disco, aparecen superpuestas. Ese "juguete" aparece en la película como parte de la "herencia materna" que posee Ichabod Crane. En los sueños extraños que lo aquejan, su madre le da el "juguete" en una noche de tormenta y miedo. Los sueños extraños de Ichabod dicen algo sobre la vigilia; y la vigilia en la que aparece una y otra vez el Jinete, dice algo sobre esos sueños extraños. Este "juguete" es el que "une" lo que separado.

El taumatropo vuelve a ser regalo, esta vez de Crane hacia Katrina Van Tassel. La secuencia es también ilustrativa, y tiene como precedente el regalo de Kathrina a Crane, también herencia de su madre: un libro de conjuros que se espera proteja a Crane apelando a su funcionamiento mágico, y termina salvándolo por mera interposición física entre él y una herida fatal. El regalo de Crane intenta entonces presentarse a Kathrina como demostración de que detrás de toda ilusión, de toda magia, hay ciencia, explicación racional.

En el libro y en el taumatropo se superponen así las ideas de razón y sinrazón, ciencia e ilusión, en la tensión que el funcionamiento mismo del juguete requiere (en tanto gira por tensión de los cordeles que se atan a los costados del disco).

El ojo que engaña y que a la vez es engañado, lo dijimos, es una forma de poner en escena aquellos opuestos que, supuestamente y cada uno por vez, prometieron no engañar ni dejarse engañar (fe-razón, por ejemplo). La disputa no silenciosa entre los métodos a aplicar para resolver el crimen (anclando la explicación en leyes naturales o sobrenaturales) vuelve a poner el acento sobre el motivo de las oposiciones binarias, que mencionamos, y su torción**(6)**. Pero también remite a la convivencia del género policial (instalado tanto desde el momento de presentación del personaje de Crane y la elección de emplazar en Sleepy Hollow un crimen serial, como desde la serie de muletillas de género que se distribuyen en la película: la presentación del agente en la fiesta de los Van Tassel y la manera de extender su credencial, el tópico de la autopsia, la aplicación de una destilación del método "Dupin", etc.) con el género de terror que mencionábamos más arriba, dibujado sobre el arquetipo de las películas producidas por *Hammer films*.

Detengámonos en dos escenas a observar el modo en que confluyen las tensiones mencionadas.

La primera. Algunos hombres de *Sleepy Hollow* rodean un cuerpo decapitado recientemente. Crane, apenas llega, los aleja para poder aplicar sobre el cadáver los preparados químicos, la mirada aumentada de los instrumentos ópticos, y para exigir sobre bases irracionales que la escena del crimen se mantenga intacta "porque sí". Pero sus instrumentos no ven *más y mejor*: allí sólo le permiten decir lo que todos más o menos saben**(7)**.

La segunda. Los patriarcas/notables del pueblo se reúnen con Crane, que acaba de llegar de New York. Ellos saben de la existencia del Jinete sin cabeza porque se lo ha visto merodeando *Sleepy Hollow*. Ante el reclamo de pruebas por parte de Crane, se le devuelve la sentencia revertida: "Verlo es creerlo" le responde textualmente el notario. Y estamos hablando, por supuesto, del Jinete. Es la sentencia del "ver para creer" la que desencadena ciertas incomodidades en la razón de Crane; si "ver para creer" es la prueba eficaz contra la superchería, qué pasa cuando efectivamente se "ve" lo que no "debería" existir. Y poco

párroco le recomienda a Crane que vuelva a las fuentes, a las raíces, la fe, para solucionar el problema, y le extiende una Biblia. Al abrirla, Crane encuentra en la primera página un árbol genealógico. Ese "Árbol" ya ha sido nombrado poco antes y será retomado después: es el que habita el mercenario hessiano, el "Árbol de los muertos", al que regresa luego de cada cacería de cabezas. El "Árbol de los muertos" es la inversión "oscura" del árbol genealógico, es una "hendidura" en el orden del bosque, convierte lo natural en sobrenatural; es un árbol retorcido, con ramas quejumbrosas. Pero en la imaginería de Burton los dos árboles posan sus raíces en "verdadera" sangre. Ha dicho Kathrina Van Tassel (quien tiene su rama dibujada allí), que "todos en *Sleepy Hollow* están unidos por matrimonio o por lazos de sangre". *Todos están unidos*, esa es la afirmación que hace que el "portal" -tal como se define el "Árbol de los muertos"- *comunique* aquello que no debiera ser comunicado (además del mundo de los vivos y de los muertos, de lo natural y sobrenatural). Esto es: que la propiedad (tener una rama en ese árbol supone la propiedad de la tierra) se fundamenta –como lo fue en un principio- en mucha sangre. La propiedad de la tierra, la legitimidad del orden por el cual dicha propiedad es invocada, aparece –finalmente- como el núcleo que despierta al Jinete y lo hace salir del "Árbol de los muertos" (antes vino por los independentistas, por la tierra "propiedad" de Inglaterra; ahora, ya veremos por quién).

Para Crane, tener la cabeza será tener al culpable, puesto que descubre que el Jinete sin cabeza asesina de acuerdo con las "órdenes" de quien posea su testa. Pero, en una primera mala lectura del árbol genealógico, como un mapa que lleva a la configuración de la tradición, la herencia y la propiedad por la que Balthus Van Tassel se quedara con las propiedades de los Van Garrett, malinterpreta los datos que "aparecen" y no atiende a las palabras de Kathrina "*Todos estamos unidos por lazos de sangre o de matrimonio; no son culpables*". La cabeza de la conspiración está en otro lugar, en la rama no dibujada de los que no están *unidos* ni por lazos de sangre ni por matrimonio.

Aquella que domina al Jinete no desea tanto venganza como restitución: reestablecer su propiedad sobre la tierra de que fuera despojada su familia:

> "*El nombre de mi familia era Archer. Vivía con mi padre, mi madre y mi hermana en una cabaña no lejos de aquí hasta que mi padre murió y el arrendador, que recibió años de servicio leal de mis padres, nos echó. Nadie en este cristiano pueblo nos dio aposento porque sospechaban que mi madre era bruja. Pero mi madre enseñó bien a sus hijas mientras vivíamos en el bosque como marginados*",

explica a Kathrina su madrastra.

Lo que se reclama, de uno u otro lado, es la restitución de un orden, anterior al señalado por el árbol genealógico dibujado en la Biblia, aquel orden en el que la rama ahora borrada sería visible. Pero ya no será posible la restitución del mismo orden que ha sido subvertido. Al fin y al cabo, se ha producido un cruce: la que reclama venganza, al igual que Crane, se ha inscripto en el orden de dos mundos a los que ya no puede dejar de pertenecer: se inscribe dentro de la línea de sucesión mediante los papeles legales (es la segunda esposa de Van Garrett) y utiliza la brujería que su madre le enseñó para desbaratar esa misma línea**(8)**.

Aunque Crane acabe con esta conspiración, y aunque el "Árbol de los muertos" trague al Jinete y a la mujer que lo había invocado, la escena (una antes del final del film) deja esa puerta aún abierta: la mano de la "bruja" queda atrapada entre el adentro y el afuera; la palma hacia arriba y un dedo índice que "llama" a acercarse y, quizá, entrar. Es en esta "apertura" e imposibilidad de "cierre" total, de anulación perfecta

Burton dialoga con alguna de las posibles lecturas sobre el género gótico (la reposición de la violencia y de la sangre como fundamento que está en las ***raíces***, de la propiedad y el poder). Pero es allí también donde la película de Burton hace todo lo posible por mantener visiblemente abierto el portal que conecta pasado y presente. Da cuenta de que el pasado no es enterrable, y de que la sutura no duraría mucho tiempo (la mano de la "bruja"; la posibilidad del jinete de cruzar el umbral, por ejemplo).

Si bien hay cierta restitución del orden sobre el final de la película, ya no puede ser una restitución completa, en tanto el Orden que ha sido socavado ya no puede ser el mismo (la razón ya no será lo mismo para Ichabod). El "entierro" a medias, vuelve a dibujar en las brumas que aparecen sobre el horizonte de NY del final, la ciudad del futuro, un pasado oscuro a partir del cual se construye el porvenir, un pasado que pesa sobre el porvenir, y cuyo ocultamiento apenas puede demorar la tormenta. Pasado y presente brumosos que se reduplican en el otro cambio de siglo, el del estreno de *Sleepy Hollow.*

Es interesante que Sleepy Hollow haya recibido lecturas completamente opuestas. Se ha leído una toma de partido de Burton por la racionalidad de Crane**(9)**; y se ha leído también que Burton finalmente elige la irracionalidad. De uno u otro modo, lo que vemos es la persistencia de una necesidad de opción por "opuestos" que la película considera atados**(10)**. La contundencia doble de los dos finales de la película desautoriza que las dos líneas de lectura corran paralelas. Final uno: el portal-árbol ***cerrado sólo a medias***, de cuya cesura rezuma sangre. Final dos: la mirada de los sobrevivientes sobre el horizonte, pero no hacia un sol naciente sino hacia el horizonte brumoso de Nueva York**(11)**, con sus chimeneas humeantes, y el nuevo siglo en ciernes: que no es un final feliz; que es un final parafraseable en un "y qué se nos vendrá encima ahora".

Así, Burton opera también sobre la clase de final que Irving le da a su "leyenda". No desde la apertura hacia dos líneas de interpretación, sino en la superposición de ambas líneas. Y es el dispositivo cinematográfico, apoyado en el sentido que adquieren, por ejemplo, el taumatropo y la ilusión óptica, fruto de la tensión y de la síntesis, lo que está en la base de esta operación Burton.

Para cerrar, volvamos sobre a las primeras imágenes de la película: vemos una superficie rugosa, que podría ser piel, sobre la que empieza caer una melaza roja que identificamos con sangre. La imagen se abre ahora y nos permite ver mejor: no es piel, sino papel plegado; una gota roja cae de un lado, otra gota roja cae del otro. Inmediatamente, durante un mínimo instante, llega a leerse sobre el papel abierto: "Última Voluntad y Testamento", "1799", "testificado por". En seguida de esto se ve que lo que era sangre, es lacre; las gotas de los dos lados son unidas y un sello cierra el documento legal. El sello de los Van Garrett. Después, comienza la matanza.

Notas

1.- Ponencia presentada el 2 de noviembre pasado en las II Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades, organizadas por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

2.- "The Legend of Sleepy Hollow".

3.- Y apoya su credulidad en la *Cotton Mather’s History of Witchcraft, a New England Almanac.*

(Irving, "The Legend of Sleepy Hollow").

5.- Nótese en este punto que, siguiendo la lectura metafórica de la separación entre cabeza y cuerpo, el método de separación de la cabeza elegido por cada autor está directamente relacionado con el modelo de relación entre los opuestos (razón y sin-razón, etc) que adopta cada uno: volada por una bala de cañón, una cabeza es irrecuperable; separada del cuerpo por el corte de una espada, la cabeza tiene aún existencia separada, y es esto lo que está en el centro del enigma de *Sleepy Hollow*, la relación entre brazo ejecutor y cerebro del crimen.

6.- Razón–fe; ciencia-magia; natural-sobrenatural; apariencia-realidad; sueño–vigilia.

7.- Es el dato de la rapidez con que cauterizan las heridas que produce la espada del hessiano: natural prueba de que la herida fue causada por un portador del calor del infierno, esta información resulta en principio extraña, pero finalmente fundamental para Crane, ya que le permite descubrir la trampa tendida por quien es la cabeza material de los crímenes.

8.- No podemos dejar de mencionar aquí que el "Árbol de los muertos" es un árbol "torcido" hacia un costado.

9.- "La leyenda del jinete sin cabeza es la película de un director de cine racionalista y pesimista. El mundo fantástico y el elemento mágico que parece desencadenar el rumbo final de la historia no son más que los mecanismos paradójicos que el film utiliza para señalar que la vida y la muerte son siempre irreversibles, que las cosas son como parecen que son y no como uno las sueña, que la magia no es algo de este mundo, que la razón nos ayuda como ninguna otra herramienta a descubrir la verdadera naturaleza de las cosas." ("La leyenda del jinete sin cabeza" El Amante. Revista de Cine N° 95).

10.- Crane sólo es capaz de entender el crimen en tanto, una vez que acepta la posibilidad de que lo sobrenatural actúe sobre el mundo natural, refuncionaliza esa sobrenaturaleza en la aplicación de una lógica racional que le permita lidiar con lo que se le presenta. No aparecen separadas ni en triunfo una sobre otra: razón y sinrazón son en esta película las dos caras del mismo taumatropo.

11.- Es además elocuente la presentación de la ciudad que Crane hace a sus acompañantes: "*Justo a tiempo para el nuevo siglo. Pronto te orientarás, joven Masbath. El Bronx es hacia arriba, el Battery, hacia abajo, y nuestra casa es por aquí*". Distribución del espacio que puede remitir también al conflicto que acaban de cerrar a medias, el de la distribución del espacio y la propiedad en *Sleepy Hollow.*

Bibliografía

- AA.VV "La Leyenda del Jinete sin cabeza" *Revista El Amante* Nº 95 [2000].
- AA.VV., "La Hammer", Enciclopedia de Cine. Tomo II, [Madrid: Espasa-Calpe, 1985].
- AA.VV. Hammer, disponible http://www.fortunecity.com/lavebdar/judidench/339/hammer.html
- Denise Abbott, "Nigthmare by design", Hollywood Reporter – International Edition, vol 361, Nº 49, 29 de febrero de 2000. Disponible www.timburtoncollective.com
- Gian Piero Brunetta "El largo viaje del iconauta. De la cámara oscura de Leonardo a la luz de los Lumière [Por un mapa

161 [Madrid, 1997].
- Tim Burton, Burton on Burton [1995] (fragmentos), citado en: Revista El Amante N° 39 [Buenos Aires, mayo de 1995].
- John Calhoun "Headless in Sleepy Hollow", Enterteiment Design, vol 33 Nº 10, en línea noviembre de 1999. Disponible: http://www.timburtoncollective.com.
- David Colton, "Lee still scaring up work" USA Today, en línea, internet 8 de junio de 1999. Disponible http://www.timburtoncollective.com.
- Richard Corliss, "Tim Burton´s tricky treat", Time, en línea 11 de febrero de 1999. Disponible: http://www.timburtoncollective.com
- Diego Curubeto, Cine Bizarro. Cien años de películas de terror, sexo y violencia, [Buenos Aires: Sudamericana, 1996].
- Diego Curubeto "Juntos son dinamita" Film N° 3 [Buenos Aires, agosto/septiembre 1993].
- Johnny Deep "Prólogo" Burton on Burton [1995], citado en: "Dossier Tim Burton" Revista El Amante N° 39 [Buenos Aires, mayo de 1995].
- Charles Dudley Warner, Washintong Irving. Disponible: http://www.gutenberg.net/
- Sergio Eisen "Los melancólicos hijos de Tim Burton" El Amante. Revista de cine Nº95 [Buenos Aires, 2000].
- Elvio Gandolfo "La gata, el pescado crudo, el murciélago" El Amante. Revista de cine N° 7 [Buenos Aires, julio de 1992]
- Román. Gubern, "Cien años de cine", Historia General del Cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual, [Madrid: Cátedra, 1995].
- Román. Gubern, "El cine después del cine" Historia General del Cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual, [Madrid: Cátedra, 1995].
- J. Hoberman, "Heads or tails", Village Voice, *vol 4, Nº 47*, en línea, 30 de noviembre de 1999. Disponible: http://www.timburtoncollective.com.
- Washintong Irving, The Sketch Book of Geofrey Crayon [New York: Columbia University Press, 1974].
- Rosemary Jackson, Fantasy: literatura y subversión [Buenos Aires: Catálogos, 1990]
- Maggie Kilgmore, The rise of the Gothic Novel [London: Routledge, 1999].
- Fernando Martín Peña "A la conquista del mito. Ed Wood" Film 11 Año 2, [Buenos Aires Diciembre/Enero 1994-1995]
- Meninger, Sylvestre. 2002. "Una estética del distanciamiento", en *Le Monde diplomatique*. Septiembre de 2002. Buenos Aires.
- Vicente Molina Fox, "El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado" Historia General del Cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual, [Madrid: Cátedra, 1995].
- Chris Nashawaty, "A heads of its time", Enterteinment Weekly, en línea, 19 de noviembre de 1999. Disponible: http://www.timburtoncollective.com
- María Negroni, Museo Negro, [Buenos Aires: Norma, 1999].
- Kim Newman, "The cage of reason", Sigth and sound. Disponible: http:www.bfi.org.uk/sigthandsound/2000_01/cage.html.
- Gustavo Noriega "Festiniño" El Amante. Revista de cine N° 60 [Buenos Aires: febrero de 1997].
- Gustavo Noriega "Melancólicos anónimos" El Amante. Revista de cine. N° 39 [Buenos Aires: mayo de 1995].
- Manuel Palacio, "La noción de espectador en el cine contemporáneo" Historia General del Cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual, [Madrid: Cátedra, 1995].
- Troy Patterson, "Head of the class", Enterteinment weekly, en línea 26 de mayo de 2000. Disponible:

- Quintin "Introducción a la ética tribal" El Amante. Revista de cine [Buenos Aires: 1995]
- Quintin "Hermano Ed" El Amante. Revista de cine N° 39 [Buenos Aires: 1995].
- Quintin "Plan de evasión" El Amante. Revista de cine Nº 95. [Buenos Aires: 2000].
- Pedro B. Rey "Burton: una reivindicación" El Amante. Revista de cine. N° 39 [Buenos Aires: 1995].
- Alejandro Ricagno "Johnny be Wood" El Amante. Revista de cine N° 39 [Buenos Aires: 1995]
- Eduardo A. Russo "Rojo (y verde) planeta Marte" El Amante. Revista de cine N° 39 [Buenos Aires: 1995].
- Eduardo A. Russo "El freak en cada uno" El Amante. Revista de cine N°39 [Buenos Aires: 1995].
- George Sadoul, Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días, [México: Siglo Veintiuno Editores, 1990].
- Alejandro Vallejo, "La incidencia tecnológica en la realización", Historia General del Cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual, [Madrid: Cátedra, 1995].
- Sergio Wolf "Las máscaras del dolor. Tim Burton" Film 11 Año 2 [Buenos Aires: Diciembre/Enero 1994-1995].
- Sergio Wolf "El cine de los ’90. Los dioses han muerto" (Primera parte) Film 20 Año 4. [Buenos Aires: 1996].
- Sergio Wolf "El cine de los ’90. Los dioses han muerto" (Segunda parte) Film 21 Año 4 [Buenos Aires: Agosto/Septiembre de 1996].
- Santos Zunzunegui, "Lo viejo y lo nuevo. La reinvención de la tradición cinematográfica en el final del siglo XX". Disponible: http://www.otrocampo.com

Filmografía de Tim Burton

"Vincent" (1982) - director, guionista

"Hansel and Gretel"(1982) - director

"Frankenweenie"(1982) - director, historia

"Faerie Tale Theatre: Aladdin And His Wonderful Lamp" (1984) - director

"Pee Wee's Big Adventure" (1985) - director

"Alfred Hitchcock Presents: The Jar" - director

"Beetlejuice" (1988) - director

"Batman" (1989) - director

"Beetlejuice: the animated series"- productor ejecutivo

"Edward Scissorhands" (1990) - director, productor, historia

"Conversations with Vincent"- documental sobre Vincent Price

"Batman Returns" (1992) - director, productor

Cameo in Singles

"Family Dog" [animado] - productor

"Tim Burton's The Nightmare Before Christmas" (1993) - productor, historia

"Cabin Boy" (1994) - productor

"Ed Wood" (1994) - director, productor

"Batman Forever" (1995) - productor

"James and the Giant Peach" - productor

"Mars Attacks" (1996) - director, productor

"Sleepy Hollow"(1999) - director, productor

"The Planet of the Apes" (2001) - director

Grisel Pires dos Barros

Nació en Buenos Aires en 1973.

Se graduó como Licenciada y Profesora en Letras de la Universidad de Buenos Aires; colaboró allí en las cátedras de Literatura Alemana y Literatura del Siglo XX, y actualmente es adscripta de Teoría Literaria III.

Es co-editora de la página literaria **NoQuieroSerTuBeto**. Junto a Natalia Ginzburg escribió el guión del documental *Ciudad Natal: Manuel Puig*; realizó entrevistas públicas a escritores (Miguel Vitagliano, Martín Caparrós) en el ciclo *ZapatosRojos*; investiga en temas diversos (novela argentina contemporánea; literatura infantil; literatura, cine y géneros). Hay traducciones y escritos suyos publicados en revistas electrónicas (o no) y antologías.

Enseña literatura en escuelas secundarias.

Ximena Espeche

Montevideo, 1974.

Lic. en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Co-editora de la página literaria de distribución gratuita **NoQuieroSerTuBeto** y de la *Antología poética Zapatos Rojos*. Co-organizdora junto a Romina Freschi y Karina Macció de los *Encuentros de poesía Zapatos Rojos* (1999-2001).

Participó en lecturas y puestas en escena de escritos propios y ajenos realizadas en los ciclos "La voz del Erizo" (Centro Cultural Rojas) y "Zapatos Rojos" (Urania-Giesso), entre otros. Durante el 2001 presentó *Variaciones sobre el Manifiesto Antropofágico* en el ciclo "mil voces" en Radio Supernova, *Lear por Lear* en "El Laboratorio" y estrenó como dramaturga la obra *Eso o peor*, escrita junto a Gabriel Yeannoteguy, con dirección de Bruno Olub. En el 2002 estrenó *Concierto de voz hablada* escrita y representada junto a Nicolás Mateo y Gabriel Yeannoteguy.

Ha publicado diversos escritos en antologías, revistas y sitios web.

Fuente: everba.org/winter02/satarsa_gustavo.htm | **Edición:** Invierno 2002 | **Fecha:** 2002-12-01

Back to winter 2002

ATAR A LA(S) RATA(S):
ESCRITURA PALÍNDROMA Y PRODUCCIÓN LITERARIA
(A partir del cuento "Satarsa" de Julio Cortázar)**(1)**
por Gustavo Lespada (UBA)

> *El espejo es expresivo tanto por lo que refleja como por lo que no refleja. La ausencia de ciertos reflejos o su expresión, he aquí el verdadero objeto de la crítica. El espejo es por algunos lados un espejo ciego; pero es espejo también por ser ciego.*
> Pierre Macherey

Una superficie binaria

Solamente jugando al truco he llegado a aventurarme con un dos hasta el "vale cuatro", pero suelo descartarme de las dicotomías y duplicidades a la hora de emprender el análisis de un texto, no tanto porque les niegue pertinencia sino por considerarlas insuficientes, porque el dos como herramienta se agota enseguida al igual que las reproducciones de matrices míticas o la monótona repetición del triángulo edípico; aplicaciones en serie que terminan por anquilosarse en estereotipos, en fórmulas reduccionistas que de la especificidad del texto nada dicen, que -como los palíndromas- *no enseñan nada nuevo*.

> -Atar a la rata no es más que atar a la rata -dice Lozano.
> -No tiene ninguna fuerza porque no te enseña nada nuevo y porque además nadie puede atar a una rata. Te quedás como al principio, esa es la joda con los palíndromas.**(2)**(p. 57)

Como tantos otros relatos de Cortázar este también se plantea desde una confrontación binaria, sólo que el número dos aquí se encuentra en función de *otra cosa*, que tampoco es su resolución en la síntesis, esa especie de tres tranquilizador, que restaura el orden y asegura la continuidad dialéctica.**(3)** Efectuemos un rápido recuento de las manifestaciones de paridad: *dos* bandos opuestos, los cazadores versus las ratas gigantes de Calagasta, víctimas y predadores; términos que a su vez se *desdoblan* en la alusión respectiva a guerrilleros y militares; se efectúan *dos* cacerías en el texto; *dos* contendientes, Satarsa y Lozano; referencias bíblicas a Caín y Abel; la *doble* circulación propuesta por los palíndromas, y otras.

Este cuento entabla una relación de intertextualidad (esto es de diálogo, y también otra manifestación del *dos*) con aquellos de Horacio Quiroga, en que el terror provenía de repugnantes roedores capaces de devorar a una criatura en su cuna o de ciertos parásitos capaces de vampirizar a seres humanos. Sólo que aquí las alimañas también son *otra cosa*, *son uno y lo otro al mismo tiempo.* La acechanza siniestra de los ojos rojizos de Satarsa deviene imagen figurada de la dictadura militar que dejara un saldo de 30.000 desaparecidos en la Argentina (1976-1982), contundencia del horror inenarrable que identifica ratas con milicos asomando metafóricamente sus hocicos detrás del palíndroma que *miente y dice la verdad como todo espejo* (p. 54), con un relato que utiliza mecanismos de ficción para el asedio de una encrucijada histórica.

El palimpsesto

Átale demoníaco Caín o me delata (59): era otro palíndroma en que la lectura de Lozano evidencia la vieja convención "Abel el bueno y Caín el malo", que también puede invertirse si se piensa lo de *demoníaco* desde otra perspectiva. El texto opta por la identificación con la escritura rebelde de Baudelaire, subvirtiendo la valoración bíblica, en la cual la superposición del

palíndroma que conocí en mi vida -dice Lozano- *también hablaba de atar a alguien, no se sabe a quién pero a lo mejor ya era Satarsa*. A lo mejor nuestra lucha comenzó con Caín rebelándose contra los privilegios arbitrarios y nosotros somos su descendencia -parece reflexionar Lozano-, a lo mejor desde entonces están encaramadas las ratas devorándonos el futuro. Vigencia de una amenaza cifrada en las antiguas escrituras. Sombra que se cierne sobre la fragilidad de las fronteras que propone el relato tanto en el aspecto espacio-temporal como entre el status de la ficción y lo que se percibe como *real*: los milicos avanzan sobre la localidad fronteriza de *Calagasta* (de convincentes resonancias del altiplano, se menciona también a *Mendoza*), desde la delgada línea temporal que media entre la edición de 1983 y el fin de la dictadura militar.**(4)**

Atar a la rata es lo que permanece inmutable en su bobo vaivén. Pero también es la antigua ley escrita por un Jhavé despótico que establece diferencias arbitrarias entre los hermanos, condenando ferozmente la rebeldía y proyectando el castigo sobre la inocente descendencia de Caín -ese concepto aberrante del pecado trasmitido a los hijos. Por eso lo *demoníaco* se cuestiona desde el poeta maldito, se invierte su signo y se reescribe, para que el texto no continúe repitiendo la misma injusticia indefinidamente. La rebeldía siempre es una sustitución, un palimpsesto, un palo en la rueda de la repetición.

Entonces, bastará la emboscada de una consonante para que el palíndroma se rompa, la ilusión de especularidad se quiebre, la transparencia se transforme en opacidad: *cosas así para encontrar el rumbo* (53). Actividad subversiva que rasga la reificación (esa toga con que toda ley busca cubrirse) poniendo en evidencia su artificio y la red de intereses que esconde su trama. Significativamente esa consonante implica un plural, o dicho de otro modo, es *la pluralidad* la herramienta que propone el texto literario para romper la repetición y el individualismo mezquino permitiendo acceder a otra realidad que quizás empiece por *desatar en vez de atar* (58).

> Nomás que ponerlo en plural y todo cambia, te nace una cosa nueva, ya no es el espejo o es un espejo diferente que te muestra algo que no conocías. (57)

El motivo ficticio de *las ratas gigantes* expande sus ecos rozando a la utopía (*porque nadie ha atado jamás a una rata gigante como no sea metafóricamente*, p. 54), entrelazando a los juegos premonitorios y obsesivos con los palíndromas las alusiones a la persecución y el exilio: *la fuga por las quebradas del norte después de las masacres* (56), el temor a ser denunciados y que *llegara el primer helicóptero a matarlos* (57). Referencias históricas que enmarcan la lectura, por un lado, y repliegues textuales que aluden a escrituras previas, a otro *cuento donde había muchos palíndromas* (59), entablan conexiones que profundizan la reflexión otorgando mayor espesor a la fábula.

La variación

El palíndroma es tautológico; duplicado frente al espejo obtura toda posibilidad de cambio. Escritura que exhibe frívolamente su ingeniosa improductividad de *no decir nada* (casi un manifiesto de modas posmodernas). Nada teje esa lanzadera que va y vuelve vacía, idéntica a sí misma. Pero además puede ser leído como alusión emblemática a cierta concepción ideológica que se consolida a partir del Iluminismo y que se caracteriza por reducir el pensamiento a la categoría de aparato matemático, haciendo de esta ciencia paradigmática el motor de la consagración del mundo como medida de sí mismo. Pero el conocimiento no puede reducirse a la clasificación, a la mensura y al cálculo, ya que dando razón a lo que es *de hecho* se lo limita a la repetición, transformándolo en tautología.**(5)** Por el contrario, el pensamiento se hace productivo a partir de la negación radical y determinante de lo dado e inmediato, y esta parece ser la actitud de Lozano dentro del texto.

La propuesta inicial de *encontrar el rumbo* pareciera estar apelando a la

transgrediendo los límites y claves de esas frases que permiten ser transitadas en ambas direcciones: *las variantes merecen reflexión* (53). Investigando las correspondencias especulares de los palíndromas Lozano descubre otros sentidos soterrados, al invertir aisladamente uno de sus miembros, la pasividad del infinitivo *atar* se transforma en una *rata*. Una cacería puede desatar otra en la que el cazador puede ser la presa, así como las analogías del texto de ficción hacen cimbrar verdades repercutiendo en otra parte.

La economía del lenguaje (del relato) confirma la importancia de todo cambio, por insignificante que parezca. Basta apenas pensarlo en plural y todo cambia: *atar a las ratas no es lo mismo que atar a la rata* -dice Lozano (57). Una sola letra, un mínimo fonema alcanza para que ingrese la variación, para que aflore lo otro, *eso* que es confluencia de Satán y de rata. El vaivén capicúa se traba y aparece *Satarsa, el rey de las ratas*. La formalización estética exhibe sus procedimientos, su especificidad lúdica y su estructura significante (el anudado que hace al *tejido,* texto), pero también apuesta a una instrumentación mediadora (textura como *red*), a la captura de una alteridad que se retuerce atrapada en su malla. El objetivo es cazar *eso que los sigue y los acosa y los enloquece* (67), eso que está detrás (en las jaulas) pero también adelante (en el rancho) -metidos dentro del mecanismo siniestro del palíndroma-, eso que son ratas y son milicos, eso que es bisagra entre literatura e historia y que en el fondo postula a la ficción como instancia reflexiva y componente irreductible de la realidad.

Frente a textualidades cómplices -y aquí funciona el concepto de ideología como velo que oculta o disfraza- que terminan encubriendo las depredaciones sociales con sus devaneos teóricos y sus coquetos retruécanos, la praxis significativa (la *variación*) de Lozano descubre al responsable (*Satarsa*) agazapado detrás de la segregación capicúa, ya que *atar a las ratas te da Satarsa la rata*. Es un nombre -dice Lozano-, *pero todos los nombres aíslan y definen* (58). Evidenciar a la rata (que es empezar a enlazarla) es la función que asume el texto, *eso nuevo* que se produce a partir de los *jueguitos* de Lozano con el lenguaje y que también es el cuento "Satarsa" y, por extensión, la literatura toda.

Dos bandos sí, pero los cazadores de ratas terminarán cazados como ratas y *por* ratas. La inversión acecha en cada término como sugiriendo que la ingenuidad no es posible, que ninguna representación del mundo es inocente. *Rata* como objeto del verbo que plantea neutralizarla, *atarla*, puede darse vuelta (como animal acorralado contra la puntuación) convertida en atacante, el objeto deviene amenaza verbal. Represores y ratas constituyen dos órdenes paralelos cuyas correspondencias resultan precipitadas, saturadas por el palíndroma (que hemos analizado en su dimensión emblemática), pero será a partir del trabajo de enlazado con el lenguaje (las variaciones, la incorporación de los plurales) que se rompa la continuidad: la ruptura de Lozano (vigoroso, robusto, *lo sano*) provoca el movimiento, la alteridad y el desenlace. Producción de un sentido nuevo, de una nueva forma de valorar en la que una puteada o un "Váyanse a la mierda" (63) quizás sean expresiones amorosas y solidarias por las que empiece a asomar no ya un hocico sino otra manera de ser humano. El hecho de que sea Lozano quien inaugure el sistema de vasos comunicantes entre los diferentes planos de significación hace recaer en el protagonista cierta prefiguración del escritor inserto en las problemáticas sociales, no exenta de la funcionalidad orgánica propia del intelectual gramsciano.

La paradoja como impugnación de la binariedad

Los cazadores cazados. Illa le dice a "Yarará" (predador natural del roedor) refiriéndose a Lozano: *lo que lo pone loco es que estemos embretados en este aujero* (60), y más adelante Lozano adentrándose en la cueva de las ratas buscará con la linterna *el túnel más profundo por el que no se puede pasar, el agujero negro y moviente...* (64). Siempre están en un lugar y en el otro; mientras preparan los lazos para las ratas, otro lazo comienza a ceñirse en torno a ellos: la amenaza cifrada en ese nombre (esa escritura) materializado por las eses en el palíndroma. Vivir de las ratas se transformará

por caer en la emboscada de los milicos.

Se planea vehiculizar la libertad con un camión que transporta jaulas (prisiones) repletas de ratas (para ser vendidas a laboratorios europeos) hacia la costa: *cambiar ratas por libertad* se lamenta Yarará -como síntesis del exiliado durante la dictadura-, y Lozano le responde duramente sobre la condición lamentable de quienes se han quedado (o no pudieron salir): *-Peor son ellos que cambian la libertad por ratas* (62). Como vemos, el número 2 está en función de la paradoja, que funciona más como impugnación de ese *orden* escindido y jerárquico que cuenta entre sus herramientas predilectas a la lógica causalista y cartesiana. Si la dicotomía implica ser *uno o lo otro*, esto que se postula como lo *uno y lo otro* al unísono, no puede ser entendido bajo la lógica de la binariedad.

La literatura puede comportarse *como delante de un espejo* (53), pero ya no se trata de aquél espejito de Stendhal que tanto promocionara Lukacs, sino de un espejo fragmentario, roto; en realidad de varios trozos de espejo dispersos en diferentes niveles de la sociedad -como propone Macherey- aportando imágenes incompletas, fragmentarias y complejas.**(6)** Lo no dicho de cada etapa histórica, los agujeros ideológicos encuentran su correspondencia en los reflejos distorsionados como de espejos de feria, refractarios, en su literatura que más que expresarla la conforma, la integra.

Piensa Illa: *me cago en tus jueguitos pero tenías razón, puta que te parió con tu Satarsa, cuánta razón tenías, conchetumadre* (68). En esa carga simbólica, en ese poder cabalístico y desencadenante atribuido a las palabras puede leerse una confianza en la materialidad del lenguaje tanto como una concepción de la producción literaria concebida como praxis significante que impugna cánones y normativas. Materia, entonces, no *medio*, producción de sentidos y no mera *expresión* de los mismos, actividad de resistencia en las figuras propuestas y no un *reflejo* diáfano y pasivo de realidades externas.

Romper el espejo

Hurgando bajo la falsa tersura de los palíndromas, Lozano aprende que para terminar con ese estático vaivén, con la pesadilla de las ratas, sólo las variaciones (los cambios) *muestran un camino*, y agrega: *a lo mejor es la única manera de acabar con ellas* (58). Matar a la rata, arrancarla de su cueva, erradicarla de la sociedad, de uno mismo. *Matar a la rata* se plantea como el compromiso asumido por Lozano desde el primer balazo contra los ojos rojizos en la cueva, un desafío: *-Salí vos, Satarsa, salí rey de las ratas, vos y yo solos, vos y yo y Laurita, hijo de puta* (64). Desafío que recupera los códigos viriles de la gauchesca, incluyendo a la hija mutilada por las ratas para denunciar la cobardía de los torturadores que se ensañaron sobre prisioneros indefensos, mujeres y niños, para después rendirse con las botas lustrosas en la guerra de Malvinas o cambiar su identificación de oficiales con los conscriptos, por miedo a las represalias de los ingleses. En esta perspectiva, la figura de Laurita cobra dimensión de futuro lacerado, enarbolando su muñón, *inventando su tamborcito, su silencioso juego* (56), con esa seriedad que ponen los niños cuando juegan.

El ansia de venganza trae a Laurita, es cierto, pero también puede ser leído con la tramposa especularidad del palíndroma: al disparo de Lozano en la cueva responderán -dos páginas adelante- las ráfagas de ametralladora de los milicos que los están esperando. Laurita está en la cueva de las ratas (*vos y yo y Laurita*) porque en realidad se encuentra (junto a su madre en el rancho) entre las garras del milico Satarsa, *porque ahora sí son las ratas* (68).

Por eso sólo resta romper el espejo, frenar ese juego macabro de correspondencias, volver a trabar el palíndroma para acabar con esa simetría perversa recurriendo como antes a la variación: (M)atar a la rata. Reventarte Satarsa hijo de puta, descerrajarte el tiro en medio de los ojos a vos que gritás las órdenes escondido detrás de tus esbirros aunque eso implique recibir la descarga especular e implacable de las ametralladoras y caer sobre *las espinas que se le hunden en la cara, en los ojos abiertos* (69), que también son los ojos del lector terminando, cerrando la lectura.

Aunque pudiera leerse cierto desencanto o descreimiento por la *salida* armada, ya que lejos de coronar el arrojo de Lozano con el triunfo, se habla de *tirar la inútil andanada de perdigones contra Satarsa,* (69: y el adjetivo "inútil" pareciera no calificar solamente al débil alcance de la escopeta), no vamos a caer en la ingenuidad de reclamarle al cuento que resuelva las cosas mediante una síntesis feliz porque entendemos que iría a contrapelo de su planteo estético tanto como de nuestra concepción de una lectura crítica, esto es, que prosiga estableciendo extrapolaciones y analogías más allá de la obra.**(7)** La frustración, la muerte del héroe en el cierre narrativo lejos de cancelar o *vedar* ideológicamente la propuesta cortazariana deberían leerse, a nuestro entender, como signos de una realidad incompleta, mutilada, como el estigma de una carencia o como el síntoma de un trabajo pendiente de realización. Estímulo a pesar del dolor, porque al concluir la lectura y cerrar el libro permanecen abiertas las puertas y ventanas de la actividad asociativa, de los anclajes y las relaciones pivoteando entre las diversas esferas de eso que percibimos como *real*. Lo que debiera persistir en una lectura dinámica no es el fracaso o la caída del epílogo, sino el espacio antes entreabierto, el asomo onírico y fugaz a esa otredad deseada en la que se identifican y solidarizan personaje y lector. Parafraseando a Adorno: en esa zona liberada por la praxis literaria se encuentra cifrada la liberación de la sociedad.**(8)**

Notas

(1).- Recogido de Gustavo Lespada, *Esa promiscua escritura*, Córdoba (Argentina), Alción Editora, 2002, (pp. 59-68).

(2).- Todas las citas remiten a la edición de Julio Cortázar, *Deshoras*, Buenos Aires, Nueva imagen, 1983.

(3).- Mónica Tamborenea realiza un pormenorizado relevamiento de dobles y duplicaciones en *Julio Cortázar: Todos los fuegos, el fuego*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

(4).- Entendiendo por *lo real* aquello que se nos impone contundente y externo a nosotros, pero cuya existencia a su vez depende de nuestra intervención, de nuestra escucha y comprensión reflexiva.

(5).- Remito a Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del Iluminismo* (1944), Buenos Aires, Sudamericana, 1987, páginas 38 a 44.

(6).- Ver "Lenín, crítico de Tolstoi" en *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Universidad de Venezuela, 1974.

(7).- En el sentido que lo plantea Roland Barthes, combatiendo la univocidad de una lectura hermenéutica de la obra en favor de una actividad pluralista, despuntando sentidos: "La crítica no es una traducción, sino una perífrasis", ver *Crítica y verdad* (1966) México, siglo XXI, 1985, páginas 66 a 78.

(8).- Véase: Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Hyspamérica, 1983, p. 333.

Gustavo Lespada es Licenciado en Letras (UBA), docente e investigador de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dentro de sus publicaciones se encuentra *Esa promiscua escritura* (ensayo), Córdoba (Argentina) Editorial Alción, 2002, *Hilo de Ariadna* (poesía), Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1999. Fue tambien co-editor de una antología crítica de Noé Jitrik, *Suspender toda certeza*, selección y prólogo de Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997. La Academia Nacional de Letras del Uruguay lo ha distinguido con el segundo premio (el primero fue declarado desierto) en el

1997.

Back to winter 2002

Espiritismo: una entrada desde el horror
por Matías Quintana
2 de Diciembre de 2002

Ominosa familiaridad

> "*...me apresuré a dejar la estrecha callejuela doblando en la primera esquina. Pero tras vagar sin rumbo durante un rato, de pronto me encontré de nuevo en la misma calle donde ya empezaba a llamar la atención, y mi apurado alejamiento sólo tuvo por consecuencia que fuera a parar ahí por tercera vez tras un nuevo rodeo. Entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo pude calificar de ominoso...*"
> (Sigmund Freud, *Lo ominoso*, p. 236)

Freud habla de lo ominoso a partir del vocablo alemán *unheimlich*, opuesto directo de *heimlich*, término que no obstante –según ese autor— es no unívoco, porque puede significar tanto lo *familiar* como lo que suscita *incertidumbre intelectual*. Es siguiendo esta última línea significante que lo *heimlich* (familiar) puede terminar convirtiéndose en *unheimlich* (ominoso). Entonces, la debilitación intrínseca que lo *heimlich* recibe de su equivocidad, en ciertas circunstancias, puede ser la condición que lo arrastre hacia el dominio de lo ominoso.

El par *heimlich – unheimlich*, nos mostraría pues, la relación especial que existe entre lo *familiar* y lo *ominoso*, cosa que no deja de llamar la atención, ya que en diferentes expresiones de la cultura –como el cine, la pintura o la literatura— encontramos representaciones que condensan esos términos aparentemente incompatibles.

Ahora bien, Freud define la palabra ominoso (*unheimlich*) como "*lo terrorífico, lo que produce angustia y horror*" (p. 219). Pero más adelante hace un análisis del vocablo *heimlich* (familiar) a través de extensas citas, en las que puede apreciarse que en él coinciden dos corrientes de significado contrapuestas: la de lo *familiar* y *agradable*, y la de lo *clandestino* que, cuando se desoculta, genera, por lo menos, *incertidumbre intelectual*. Pero agrega: "*También nos enteramos de que unheimlich es usual como opuesto del primer significado únicamente, no del segundo.*" (p. 225), es decir, la percepción que angustia y horroriza se opondría sólo a *heimlich* en su sentido de familiar, pero no en el sentido de clandestino que provoca incertidumbre. En otras palabras, el hermanamiento contradictorio entre los opuestos se produce porque en el interior de *heimlich* existe una línea de significado cuyo desarrollo lingüístico coincide con el de *unheimlich*, que por determinados caminos puede revelarse en lo familiar desde su estado clandestino, conmoviendo su textura a través de algo que va desde la inquietud intelectual hasta el horror. Veamos un ejemplo.

Es probable que un lugar tan familiar como la propia casa, pueda volverse *unheimlich* si repentinamente apareciera en escena algún fenómeno incongruente: en ese caso lo ominoso habrá rasgado la tela de lo familiar, que una y otra vez se estrellará contra la imposibilidad de remendar el corte producido, al menos hasta que no de con el hilvanado de su enigma, el cual reside en la clarificación de ciertas reglas que anudan con sus prohibiciones. Porque el horror, desde este punto de vista, será el resultado de una falta de respuestas a algo que se sabe pregunta pero que no se formula como tal. Las razones de esa no formulación no es tema de este trabajo pero serían las que impiden una respuesta y, en definitiva, las que desatan al horror.

En este orden de cosas, Freud comenta en su artículo que Schelling consideraba a lo *unheimlich* como todo lo que estando destinado a

lingüístico dado a *heimlich* muestra la oscilación entre las dos corrientes que lo atraviesan:

> "El significado de lo escondido y peligroso, que se destaca en el parágrafo anterior, se desarrolla todavía más, de suerte que *heimlich* cobra el sentido que suele asignarse a *unheimlich*. Así: *A veces me ocurre como a quien anda en la noche y cree en aparecidos: cada rincón se le antoja heimlich y espeluznante.*"
> (Klinger, *Theater*, citado por Freud, p. 226)

El estudio que Freud describe en su artículo, según reconoce, no deriva de un análisis exhaustivo del asunto, debido a una circunstancia histórica que se lo impidió pero que –es posible pensar— fue la que se lo inspiró: aunque no hay exactitud al respecto, Freud escribe *Lo ominoso* en los tiempos de la Primera Guerra Mundial, guerra que en sus momentos iniciales, seguramente fue una circunstancia *unheimlich* (no familiar, ominosa, promotora de horror y terror), al menos de ruptura a la relativa paz que se vivía. Pero con el paso del tiempo, es probable que lo que al principio fue *unheimlich*, haya vuelto a su estado *heimlich* (en el sentido de familiar), ya que por una suerte de acostumbramiento a lo ominoso, las personas pueden terminar por significarlo y familiarizarse. En general, es posible pensar que la guerra o ciertos estados de amenaza continua a la vida, a la estética de lo posible o a la causalidad, pueden transformarse con el tiempo en una ominosa familiaridad.

Pensemos sino en esa tolerancia que las culturas desarrollan antes cosas que retrospectivamente, eran intolerables; o en otro sentido, el placer que sentimos cuando leemos un relato ominoso elaborado a partir de hechos generalmente triviales, como es el caso de la cita que inicia este trabajo.

La oscilación interna de *heimlich* entre lo familiar y lo no familiar respondería a una pérdida del anclaje de la percepción en el plano de la realidad familiar, o a la imposición directa de algo *unheimlich* en lo *heimlich*. A estos procesos los vemos plasmarse en diferentes expresiones del arte por un lado, y de la realidad por el otro.

Desde un punto de vista netamente kantiano, lo *unheimlich* es la clandestinidad que se revela derogando la ley que le impone un destino, y precisamente por esa predestinación (que quizás sea condena), no es algo pasible de representación (tal como pueden serlo otros objetos que el intelecto descubre). En otras palabras, no disponemos de las autorizaciones psicológicas y de los principios filosóficos adecuados para concebir –fuera de las reglas que imperan— un existente que dice *yo* en un lugar distinto del que identifica y da la palabra al hombre. Desde este punto de vista, el horror ante lo *unheimlich* se desarrolla cuando la percepción desprevenida es conducida por el límite de la ruptura de lo familiar, o cuando desde otro lado algo que se impone dice *yo* en un lugar que no le corresponde. A continuación, avanzaremos diferenciando terror de horror, con la finalidad de desligar sus significados, y relacionar el segundo con la visión de la muerte, concepto fundamental para la entrada que estamos intentando.

El terror estaría más del lado de la irrupción afectiva que atenta contra la vida. En este sentido, sería un afecto surgido en situaciones límite que ponen en riesgo al *yo*. En cambio, el horror parece ser un sentimiento más elaborado y relacionado con cierta sensibilidad intelectual. Esto es, aunque el terror puede ir acompañado del horror ante la perspectiva intelectual de la muerte, es la amenaza de muerte y no su visión intelectual, lo que suscita terror, de modo que si la muerte se consuma, el terror pierde sentido ya que la vida no está en riesgo. Mientras que el horror puede proseguir.[1]

En términos que articulan lo dicho hasta aquí, cuando lo *heimlich* se fractura las personas pueden reaccionar con algo que va de la mera inquietud intelectual que intenta digerir la desfamiliarización, hasta el desarrollo franco del horror. En ambos casos, *inquietante* y *horroroso* son los adjetivos dados al efecto psíquico que produce esa representación imposible que, sin embargo,

clandestinidad en lo familiar, propiciando una suerte de implosión. Dijimos también que en *heimlich* coexisten dos cauces de significado: uno correspondiente a lo familiar propiamente dicho, y otro a lo horroroso. Pues bien, cuando en algún punto ambos confluyen, a la sustancia que se forma en esa intersección la llamaremos *ominosa familiaridad*.

Por ejemplo, cuando Freud caminaba por ese lugar, y una y otra vez iba a dar a la misma calle, esa familiaridad que se repetía con insistencia fue figurada por él como una representación ominosa o, al menos, inquietante ya que no se explicaba el porqué de esa situación. Ejemplos que evocan esa sensación, se esparcen en la vida cotidiana, la literatura, la pintura y el cine, siendo altamente instructivo adoptar una actitud crítica frente a esas expresiones.

Pues bien, por un lado tenemos, en el plano de la ficción, al horror producido por un impacto estético sobre lo *heimlich*; y por otro, en el plano de la realidad, tendríamos al horror ante el fracaso del principio causal a la hora de mantener la congruencia entre lo *heimlich* y la percepción.[2] A continuación intentaremos ilustrar ambos conceptos.

.

Lo *unheimlich* en la ficción y lo *unheimlich* en la causalidad.

Una situación inquietante donde se vislumbra la intersección entre lo *heimlich* y lo *unheimlich* es puesta en escena en *El Resplandor*, película dirigida por Stanley Kubrick, basada en un libro homónimo de Stephen King: cuando Wendy, mujer de Jack Torrance (dignamente caracterizado por Jack Nicholson) se aproxima al escritorio de trabajo de su esposo ubicado en el inmenso living del hotel vacío que custodiaban un invierno, junto a la máquina de escribir de él, Wendy encuentra cientos de hojas mecanografiadas con la misma frase: "No por mucho madrugar amanece más temprano", escrita miles de veces, y en distintos formatos –como si allí hubiera algo que formatear— en una obra dedicada al más absoluto sin-sentido. Kubrick, con gran maestría, logra evocar en el corazón del espectador a lo *unheimlich*, a través de los ojos de Wendy que contemplaban la visión de la locura de su esposo. En esa escena, desde el seno del hecho *heimlich* de unas hojas mecanografiadas junto a la máquina de un escritor, aparece el sin-sentido de la locura que se revela gradualmente a medida que Wendy escudriña desesperada en busca del símbolo que de sentido a lo horroroso que estaba presenciando, porque era su esposo, el sostén de su familia, el depósito de su amor y de sus esperanzas, quien se estaba enloqueciendo. Quizás por ello Wendy en ese momento siga escudriñando en el intolerable desdoblamiento de lo *heimlich* condensado en la pila de hojas, en lugar de huir ante el menor signo de peligro.

Por otra parte, una situación que evoca a lo *unheimlich* –en las pesadillas y en el cine— rompiendo un principio de relación causal, se da cuando en una persecución, quien es perseguido corre incansablemente mientras que su perseguidor, a paso muy lento, parece estar continuamente a punto de alcanzarlo, violando el principio de relación física velocidad-distancia. En este caso el horror se destaca ante la violación de las siempre *heimlich* leyes naturales.

También en la pintura encontramos numerosos ejemplos de cómo los artistas pincelan con un poco de esa sustancia a la que llamamos ominosa familiaridad. Pero quizás aquellas obras de El Bosco tan plenas de locura e infierno excedan el justo equilibrio que buscamos; incluso el mismo Munch, en su inquietante cuadro *El grito*, parece usar demasiado de lo *unheimlich* hasta borrar cualquier rastro de familiaridad. Algo tal vez más equilibrado, en mi opinión, se halle en la pintura de *The Schoolboy (Camile Roulin)*donde Van Gogh logra rasgar la usualmente *heimlich* figura de un niño, haciendo que lo *unheimlich* se desparrame con vehemencia por su rostro, como si desde una hendidura invisible en la fisonomía del escolar lograra hacer brotar una sustancia distinta que desconfigura el trazo y la tinta, y va inundando la boca, los labios, la nariz y los ojos, con un gesto indescriptible, que llama al asco y

Es posible pensar que, ya sea del lado de la vida o de la muerte, el horror surge ante la ausencia de metáforas para un estímulo que va adquiriendo paulatinamente una representación psíquica como fenómeno anormal. De esta forma, muchos artistas que trabajan con lo ominoso, llevan esa desocultación al límite de lo familiar, para luego conjurarla con una metáfora que la familiarice y la haga tolerable. Porque lo *unheimlich* encuentra grandes facilitaciones en producciones mentales automáticas (como los sueños), una pintura o una obra literaria. En este sentido, Julio Cortázar, en su cuento *Retorno de la noche*, escribe:

> "Debí soñar mucho tiempo, pero sé que mis ideas se tornaron súbitamente claras y que me incorporé en la oscuridad, temblando todavía bajo la pesadilla. Es inexplicable cómo la vigilia y el ensueño siguen entrelazados en los primeros momentos de un despertar, negándose a separar sus aguas. Me sentía muy mal; no estaba seguro de que aquello me hubiera ocurrido, pero tampoco me era posible suspirar, aliviado, y volver a un sueño ya libre de espantos. Busqué el velador y creo que lo encendí porque los cortinados y el gran armario se anunciaron bruscamente a mis ojos. Tenía la impresión de estar muy pálido. Casi sin saber cómo, me hallé de pie, yendo hacia el espejo del armario con un deseo de mirarme la cara, de alejar el inmediato horror de la pesadilla.
>
> Cuando estuve ante el armario pasaron unos segundos hasta comprender que mi cuerpo no se reflejaba en el espejo. Bien despierto, habría sentido erizárseme el cabello, pero en ese automatismo de todas mis actitudes, me pareció simple explicación el hecho de que la puerta del armario estaba cerrada y que, por lo tanto, el ángulo del espejo no alcanzaba a incluirme. Con la mano derecha abrí rápidamente la puerta.
>
> Y entonces me vi, pero no a mí mismo. Es decir, no me vi ante el espejo. Ante el espejo no había nada. Iluminado crudamente por el velador estaba el lecho y mi cuerpo yacía en él, con un brazo desnudo colgando hasta suelo y la cara blanca, sin sangre." (Retorno de la noche, p. 59)

En este fragmento de profundo contenido psicológico[3], vemos la representación del hecho *heimlich* para todos, del despertar inquieto y agradecido de un hombre cualquiera luego de un mal sueño. Pero Cortázar, obrando sobre ese hecho familiar, logra volverlo inquietante cuando no aparece el esperado reflejo en el espejo; en su lugar, por detrás de la posición de la mirada, un cuerpo muerto, que es el propio.

Este personaje, al no reflejarse, indudablemente se siente expropiado de lo que le fue arduo conseguir –como es su imagen. Pero como se lee en el cuento, al principio, la inquietante sentencia del espejo "*Tú no estás en mí*" pretende ser mantenida dentro de los lindes de la causalidad, por eso quizás lo gira brevemente para enfocarlo, último acto fallido antes del impacto estético y del falseamiento de la causalidad a la que estaba habituado.

Luego de eso, sale a caminar, posiblemente para despejarse. Pero cuando regresa, parece no haberse despejado nada, ya que intenta refamiliarizarse[4] en un proceso que no encuentra canalización lógica: en lugar de buscar su espejo –aunque sería sugestivo decir: el autoconocimiento— en su propio pensamiento y en el hecho de que si pensaba, *luego* era, niega brutalmente la anomalía radical que lo separa de su cuerpo, y así relata lo que hizo:

> "Me apreté contra mi cuerpo, quise romperle los brazos con mis garfios, succioné desesperadamente la boca rebelde, quebré mi horror frente contra frente, hasta que mis ojos dejaron de ver, ciegos, y el otro rostro se perdió en una niebla blanquecina, y solamente quedó una cortina temblorosa, y un jadeo, y un aniquilamiento..." (p. 64).

concepto general, extraído de lo literario, muy fecundo para la reflexión en varias direcciones. De todas maneras, vemos así que en las pesadillas, la pintura y la literatura, los procesos mentales automáticos o la inspiración pueden considerarse, en este nivel de análisis, como los determinismos que producen el agujereamiento de lo familiar, tanto en el plano imaginario de los sueños como en el que los artistas proyectan sus obras. Hay sin embargo fenómenos *unheimlich* que no son ni imaginarios ni ficticios, y en donde puede encontrarse una desocultación análoga, no ya impactando contra la estética de lo imaginable, sino contra el principio genético y el de legalidad que mayormente rige nuestra evaluación de la realidad. Específicamente la idea de que existen espíritus que cohabitan con el hombre, y que en ciertas circunstancias pueden rasgar la textura de la realidad y revelarse desde un lugar que nos encuentra inermes, es algo que evoca a lo *unheimlich*. Pero en el fragmento de cuento de Cortázar –como también en las películas *Sexto sentido* o *Los otros*— el inerme es el espíritu ante la revelación de su muerte.

Lo que se quiere destacar con esto es esa especie de reversibilidad que adquieren en el campo del saber los conceptos formulados desde un lugar del saber que no busca convivir con el horror, pero tampoco producir una refamiliarización brutal que termina siendo negación. Quizás sea el uso lingüístico "*casa con espíritus*" la representación menos mágica que la sociedad se ha llegado a formar sobre el objeto de ese campo. Posiblemente debido a la ausencia de estudios que diluciden la profunda problemática filosófica y psicológica que anida en la metáfora *casa con espíritus*. Sin esa dilucidación es imposible inocular lo horroroso, integrando las ideas en una cosmovisión que sirva de alternativa a otras que implícitamente niegan algo absolutamente inevitable para el destino de la identidad humana: su muerte.

Entrar, pero desde otro lado.

En el marco conceptual de este trabajo, el espiritismo es una disciplina que relaciona hombre y espíritu en el punto medio que va de lo *heimlich* a lo *unheimlich*, al que denominamos *inquietud intelectual*. La creencia en la preexistencia y persistencia del espíritu –que en las ideas espíritas es el determinante central en la constitución psíquica y biológica de la identidad humana— representa la derogación del tabú impuesto sobre la muerte, por lo cual el horror se queda sin su fuente prohibitiva básica. De esa derogación el espiritismo aquilata solamente la tensión creativa que había entre lo familiar y lo unheimlich, es decir, la mera inquietud intelectual.

Ahora bien, la intersección o arista entre el plano de lo familiar y el plano *espíritu* –objeto de este espacio de conocimiento— tiene en el campo del mito, las leyendas, la literatura, y, en los últimos tiempos, en la cinematografía, una extensión notable, por lo que aplicar el espiritismo y otros saberes al análisis crítico de esos campos, ya es una empresa de conocimiento en sí misma.

Pero la metáfora *casa con espíritus* –que en esencia mayormente impregna esas producciones— condensa una convivencia imposible entre dos posiciones del ser. Por esta razón, en este tema, la literatura, el arte y las representaciones sociales parecen manejarse en términos del proceso primario descrito por Freud, que sobresale en la formación de cierto tipo de sueños y de actividad creativa. En términos sencillos, el proceso primario opera sobre contenidos sin atender a la lógica de la realidad.[6] La idea es que ese proceso se infiltra en la capacidad representativa allí donde el proceso secundario –más del lado de lo real— carece de los conceptos para adaptar la percepción a parámetros realistas. De esta forma, *casa con espíritus* sería una producción propia del proceso primario, que hace de la intersección espíritu-familiaridad algo técnicamente inabordable. Porque es una metáfora inválida a nivel filosófico ya que justifica impropiamente la intersección existencial entre dos posiciones del ente que, en rigor, son ontológicamente asimétricas; no es lo mismo decir: "*José está junto a Pedro*" o "*Hay agua dentro de ese vaso*" que decir "*Un espíritu está junto a Pedro*" o "*Hay espíritus dentro de esa casa*". Sintácticamente esas oraciones son posibles,

preguntas por ahora sin respuesta. En rigor, el espiritismo no sabe nada de aquello que *espíritu* indica en sí mismo, ni sabe si indica algo de la misma forma que se señala un árbol a la distancia. Tampoco es posible afirmar que el vocablo *espíritu* represente una cosa o un concepto, aunque sus usos lingüísticos hacen un esfuerzo por instalarlo allí. En consecuencia, el principio de causalidad no puede extender allí sus fueros, sin enredarse en una serie de problemas de difícil solución.

Detener el desdoblamiento de lo *heimlich* en el punto de la mera inquietud intelectual –que investiga determinaciones y busca operaciones útiles para algún fin— a la vez que poder sostener el hecho en muchos puntos desilusionante por sus implicancias afectivas, de que el espíritu es una existencia imposible en nuestra familiaridad y en nuestro lenguaje, son condiciones indispensables a la hora de ensayar ideas desde un espacio donde, a pesar de estos reparos, efectivamente es posible producir ciertas transacciones útiles, aunque ellas no tengan absolutamente nada que ver con la concepción banal de la comunicación con los muertos en términos de evocación de espíritus familiares o cosas por el estilo.

Porque el espiritismo no intenta demostrar que la convivencia con supuestos espíritus es posible, sino mostrar que efectivamente no lo es y que, incluso, esa existencia en el estado actual de los conocimientos, es indemostrable. La consecuencia directas que estas explicaciones abstractas tienen en la técnica espírita es contundente ya que recortan de plano la utilización de la mediumnidad y cuestionan profundamente a los supuestos "médiums" hasta el punto de desacreditar su práctica y su prédica.

Para finalizar, Mario Bunge, en una obra originalmente titulada *Causality. The place of the causal principle in modern science* publicada en los Estados Unidos en 1959, escribe, en la conclusión, lo siguiente:

> "La realidad es demasiado rica para poder comprimirse de una vez para siempre en un marco de categorías elaborado en una etapa inicial del conocimiento humano y que por tanto no puede dar cuenta de la totalidad de los tipos de determinación cuyo número va siendo incrementado por la investigación científica y por la reflexión filosófica sobre esta." (p. 489) [7]

Paradójicamente, intentar entrar desde el horror a una temática complicada e impopular, nos impulsó súbitamente a la vera de otra entrada que desde el campo del mismo espiritismo, aun no se ha recorrido adecuadamente.

Notas

[1].- Es natural la pregunta no respondible ahora: ¿en qué corazón y en qué cerebro persiste el horror a la muerte luego del terror vivido antes de la muerte? Más adelante, en el fragmento de un cuento de Cortázar esta cuestión hallará una respuesta parcial.

[2].- El concepto epistemológico de principio causal, aunque parezca desatinado en un texto de esta naturaleza, sirve para diferenciar el campo de la ficción literaria en el que se mueve el artista, del campo de lo real en el que pretende basarse el espiritismo, aunque ello no significa que lo logre y gran parte de sus obras no tengan otro valor que el literario, por más que se adscriba a sí mismo una validez científica a la mayormente parece no honrar.

[3].- Subrayamos: "*Y entonces me vi, pero no a mí mismo. Es decir, no me vi ante el espejo.*", palabras que están entrampadas en un problema que incluye a alguien que mira pero que no está alineado con la luz, que está erguido, camina y mueve puertas, pero que no encuentra su reflejo, como si una mirada desde ningún lugar pudiera ponerse entre un espejo y un muerto que se refleja. El personaje del cuento nos enfrenta a alguien que no es alguien ya que es indefinible a partir de las referencias identificatorias

unheimlich su forzamiento en esos parámetros.

[4.-] Que puede definirse como *asimilación de lo unheimlich a lo heimlich*. Pero en la realidad del cuento no es posible, porque el personaje ya no está más en la vertiente familiar de lo *heimlich*.

[5.-] Es llamativo cómo en el cuento Cortázar pone a la figura de la abuela como el lazo afectivo que no le permite aceptar su muerte y que, por lo tanto, no lo deja vivir.

[6.-] En cierta ocasión, en un reportaje de televisión, un economista historizando sobre las influencias de la crisis económica de Rusia en Sudamérica, dijo en lugar de "la crisis rusa", "la crusia" neologismo que condensa *crisis* y *Rusia*, en una clara contaminación del proceso primario.

[7.-] Se refiere, sobre todo, a los principios filosóficos elaborados por los griegos.

BIBLIOGRAFIA

Bunge, M., *La causalidad*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1997.

Cortázar, J., "*Retorno de la noche*", Cuentos completos/1, Ed. Alfaguara, Bs. As., 1996.

Freud, S., "*Lo ominoso*", Volumen XVII, Obras Completas, Ed. Amorrotu, 1997.

Matías Quintana nació en Santa Fe (Argentina) en el año 1978. Es estudiante de Lic. en Psicología de la Universidad Católica Argentina, donde está preparando su tesis de grado. En el ámbito espírita, es miembro de la Institución Espírita Síntesis de su ciudad, donde dirige la revista de cultura espírita El Barco en sus versiones impresa y on-line. Ha presentado ponencias y publicado artículos sobre espiritismo en distintos medios de su país y América.

Fuente: everba.org/winter02/entrevista_luisa.htm | **Edición:** Invierno 2002 | **Fecha:** 2002-12-01

Back to winter 2002

Entrevista con Lita Stantic: "En tiempos de crisis hay que soñar"
por Luisa Futoransky

"En tiempos de crisis hay que soñar", dijo para explicar el "estado de gracia" por el que atraviesa el nuevo cine argentino la productora y directora Lita Stantic, quien asistió como invitada de honor a los Octavos Encuentros Internacionales de Cine que se realizaron en noviembre y en París.

Por sobre todas las cosas, Lita Stantic ama el cine. Al principio quiso ser crítica, pero fue directora y terminó como la productora más respetada y halagada de la nueva generación de cineastas argentinos.

En su haber cuenta en los últimos tres años la producción de "Mundo grúa", "La Ciénaga" y "Un oso rojo".

En los años 80, más de una década de asociación con la directora María Luisa Bemberg dejaron como saldo películas de la talla de "Miss Mary" o "Señora de nadie".

Los momentos muy duros que atravesó durante la dictadura argentina (1976-1983) la hicieron realizar en calidad de directora la película "Un muro de silencio".

Una visión del conjunto de filmes dirigidos o producidos por ella revelan un denominador común, el desencanto, y al mismo tiempo un cuestionamiento en profundidad de lo "trucho", lo doloso, la estafa reiterada que conduce a ninguna parte, sólo al desaliento de la sociedad.

Al respecto, confía: "En 'Bonanza' y en 'Mundo grúa' la óptica es la falta de trabajo y de futuro. En 'Un oso rojo', la frase más significactiva es 'toda la plata es robada', pero yo soy optimista, creo que las cosas pueden cambiar, que esta crisis económica terrible que ha modificado el estatus de mucha gente que cayó en Argentina bajo el nivel de pobreza ha traido consigo también formas de solidaridad increíbles".

"Existe una solidaridad en serio y la gente tiene una idea bastante clara de que el liberalismo salvaje y la venta tan terrible que se hizo del país condujeron a esta situación. Me parece que el problema consiste en que los políticos no están a la altura de la gente".

-Algunos críticos afirmaron que el cine argentino está atravesando un "estado de gracia", ¿lo cree?

"Sí, lo creo porque hay una nueva generación que está haciendo películas muy interesantes muy diversas y muy heterogéneas".

-Tal diversidad, ¿no es una paradoja con la crisis profunda que atraviesa Argentina?

"Sí y quizás no. En epocas de crisis, en momentos así, la gente descubre que da lo mismo dedicarse a algo productivo que a algo que económicamente no lo es. En tiempos de crisis hay que soñar.

Otra cosa: Además de 10.000 estudiantes de cine en Argentina, en Buenos Aires y los alrededores hay entre 250 y 300 teatros, mucha gente estudia arte, filosofía. Antes lo hacía la gente que tenía recursos

-Dijo ¿más de 10.000 estudiantes de cine? ¿Existen maestros y profesionales para satisfacer tal demanda?

"Sí, son más de 10.000. En momentos en que hubo poco cine, muchos técnicos se especializaron en la enseñanza. Ha sido una forma de vida para mucha gente. Argentina tiene una tradición cinematográfica de muchos años. Hay técnicos, hay maestros y se forman nuevas generaciones. Tanto 'Mundo grúa' como 'Tan de repente' fueron filmadas con equipos totalmente nuevos, y compuestos por gente muy joven".

-¿Por qué no filma como directora?

"No dirijo porque produzco. No tengo necesidad de dirigir. Si tuviera una historia que necesitara contar, volvería a dirigir pero hoy por hoy no siento la necesidad. Me gusta la producción" .

- ¿Cuál será la próxima?

"La próxima película será una que dirigirá Lucrecia Martel. 'La niña santa'. La protagonista es una chica de catorce años que va a grupos de la acción católica y pretende, de alguna manera, salvar a alguien. Encuentra su objetivo en un hombre de cincuenta y pico a quien descubre en un acto 'non sancto' Entonces, quiere ser ella su salvadora. En realidad es una película sobre la hiporesía argentina, la vida pueblerina salteña, el erotismo y la represión".

París, noviembre 2002

Luisa Futoransky

Luisa Futoransky nació en Buenos Aires en 1939. Entre 1965 y 1968 estudió Poesía Anglosajona con Jorge Luis Borges en la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires, al tiempo que recibía su título de abogado de la misma universidad. Años antes había realizado estudios musicales en el Conservatorio Municipal (Buenos Aires) bajo la dirección de Cátulo Castillo (1953-1961). En 1970 comenzó su travesía por el mundo que la llevó becada a la Universidad de Iowa, EE.UU., primero, y a Roma, Italia, después, donde realizó estudios de poesía contemporánea en la Universidad de Roma y en la Accademia Chighiana-Siena. En 1981 se radicó en Francia, en donde desde 1989 ocupa el cargo de Conferenciante en el Centro Pompidou, y desde 1995 es redactora de la agencia de noticias France Presse. Los trabajos de Luisa Futoransky merecieron varios premios y distinciones, entre los que se cuentan tres premios de poesía del Fondo Nacional de las Artes, Chevalier des Arts et Lettres (Francia, 1990) y diversos premios en España, Argentina y Francia. En 1991 recibió la Beca Guggenheim (USA) y en 1993 la del Centre National des Lettres (France). Ha colaborado recientemente en diversos medios literarios y periodísticos (Ars, L'Ane, Página/30, Página/12, Clarín, El Correo de la Unesco, World Fiction, Hispamérica, Basel Zeitung, entre otros), y ha realizado también trabajos para Radio France, el Ministerio de Cultura Francés y Radio Euzkadi (España), de la cual es Corresponsal desde 1986. Vive actualmente en París, en donde, cuando la niebla y el frío lo permiten, va a trabajar en bicicleta. (from http://www.literatura.org/) more about Luisa Futoransky

Fuente: everba.org/winter02/latinjazz_willylizarraga.htm | **Edición:** Invierno 2002 | **Fecha:** 2002-12-01

Back to winter 2002

Latin jazz: Un Viaje a los orígenes
por Willy Lizarraga

A modo de advertencia

Quien entre libros anda, reza el refrán, a escribir se enseña. Y quien entre músicos anda, ahí sí que no hay refrán que valga, salvo que acudamos a esa frase de mamá genérica: "mucho cuidado, hijito, con las malas compañías." De andar entre músicos, en cualquier caso, probablemente se termina perdiéndole respeto a la Historia (con mayúscula). Porque la música es lo contrario de la historia. La música es el reino del instante, de lo eternamente fútil, forma pura, como las matemáticas, liberada de contenido –que luego cada quien se lo pone de acuerdo a su talante o estado de ánimo. Más aún cuando hablamos de jazz, música que depende casi exclusivamente del fraseo, es decir de la forma como se ataca cada nota y cómo se pasa a otra, y en la cual, para mayor ofuscación de lo histórico, reina la improvisación. Lo que no quiere decir que cierta pretensión histórica no nos afecte en este instante y en esta empresa de rastrear orígenes y evoluciones de lo que se conoce como *Latin jazz* --y que suena tan raro en español: ¿jazz latino? Como que sólo tiene sentido en inglés y dentro de su universo musical lacerado como la piel de algunos esclavos, marcado por el conflicto racial entre blancos y negros, en la que *lo latino* se inserta rompiendo esquemas por ser precisamente una cultura de mezcla y mestizaje.

La pretensión en todo caso es seguir en orden y desde un supuesto *principio* que coincide con el final del siglo diecinueve. Arte nuevo esto del jazz. Como el flamenco, el tango, la fotografía, el cine. No tenemos que remontar siglos. Sin embargo en toda indagación sobre orígenes hay siempre un arqueólogo que exige pruebas y un cronista que se obsesiona con fechas. En ese sentido, trataré de que el cronista y el arqueólogo no avasallen al melómano y al bailador. Al fin y al cabo el jazz, y en particular el *Latin jazz* existe para ser escuchado y también, claro que sí, bailado, como buen primo (y no muy lejano) del flamenco y el tango. Como dicen los flamencos: nunca hay que olvidar que el toque, cante y baile son las tres alas del mismo duende.

Por eso me limitaré a retratar tres, digamos cuatro encuentros fortuitos vinculados a los orígenes del *jazz con sabor latino.* Conste, no obstante, que estos son meros apuntes de aficionado sin ningún afán de pontificar.

Antes del principio: un mar, un río y una musa que vino lejos

Según los entendidos, una ciudad a las orillas del Mississippi y sobre el Golfo de México es la cuna de lo que ahora conocemos como jazz. Es en este puerto, marítimo y fluvial, donde a finales del siglo diecinueve confluyen la canción popular francesa, la música napolitana, los ritmos africanos de Haití y Cuba, las rimas *creoles* de los primeros inmigrantes, los cantos espirituales de los negros esclavos, el blues y el ragtime. Todo esto se escucha y se mezcla espontáneamente en las calles de Nueva Orleáns de 1880.

La orquesta de Buddy Bolden, por ejemplo, a quien se le otorga el curioso honor de ser el primer músico en tocar jazz, incluía en su repertorio de finales de aquel siglo: cuadrillas (de influencia Jamaicana), mazurcas (acriollada en Cuba), polkas y valses (que llegaban de México), chotís (versión hispanizada, vía España, del schottisches centroeuropeo) y, desde luego, toda una gama de canciones populares norteamericanas propias del salón de baile Este es el caldo de cultivo del jazz, lo que le la forma y sustancia. Y este es el trasfondo cultural donde ocurre nuestro primer encuentro que, según el historiador John Storm Roberts, tiene como actriz protagónica a la Banda del Octavo Regimiento de Caballería de México.

parte de su representación a la Banda del Octavo Regimiento de Caballería compuesta de 80 músicos. Durante el mes y pico que la banda está en Nueva Orleáns, no hay ceremonia bailable en la que la banda mexicana no toque. Es el "hit" del año. Y gracias a ella, Nueva Orleáns tiene la primera oportunidad de escuchar y bailar la danza habanera como se tocaba en Cuba y México, danza madre del riquísimo tronco de música popular cubana que da vida tanto al tango argentino como al *maxixe* brasileño.

Ahora bien, no es sólo que la banda mexicana toca, seduce, conquista y se va, si no que como les suele suceder a muchos artistas que descubren nuevos horizontes para desarrollar su arte, un buen número de aquellos músicos mexicanos no les da la gana de regresar a su tierra.

Nueva Orleáns a finales del siglo diecinueve es, en cualquier caso, lca capital musical de Estados Unidos y del Golfo México, en la que las ciudades de La Habana y Veracruz funcionan como los otros dos grandes vértices. Es así como la dinastía de los López, de los Mello, Tizol (ninguna relación en el trompetista Juan Tizol que luego toca con Duke Ellington) y toda una suerte de músicos educados en los conservatorios de la Habana, Ciudad de México y San Juan, Puerto Rico trabajan en las orquestas bailables contratadas por los barcos que recorren el río Mississippi, esparciendo de esta manera su sabor, sofisticación y sensibilidad musical más allá de la Lousiana.

Lo cual nos deja con la infravalorada certeza de que el jazz desde sus orígenes tiene un hondo y esencial ingrediente *latino*. O al decir del pianista Jelly Roll Morton, "if it ain’t got a Latin tinge, it ain’t jazz" (si no tiene ese toque latino, no es jazz). Que más tarde Duke Ellingotn resumirá en "It don’t mean a thing if it ain’t got that swing."

La fiebre del tango y el frenesí de la rumba

Antes del charleston, antes de todos los fenómenos bailables que registra la historia de la música popular en los Estados Unidos, mejor dicho, la primera epidemia bailable que arrasa con la juventud estadunidense del siglo veinte es el tango.

El primero de enero de 1911 el cardenal de Nueva York, condena en su homilía al tango como la perdición de la juventud e insta a las autoridades a prohibirlo. Lo mismo opinan los rabinos más importantes de esa ciudad. El tango inaugura la rebelión y la irreverencia de la juventud como marca de identidad. Pero a pesar de que "la danza prohibida" reina y obsesiona a los jóvenes estadunidenses y a muchos compositores jazz, no sienta escuela. Es decir, no genera una respuesta musical que evolucione más allá de la moda y que entronque con el jazz –que entonces ya comenzaba a definirse como la expresión musical más genuinamente "norteamericana", y que en los años veinte rebasaría todas las barreras sociales y raciales.

Lo que no quiere decir que el repertorio de tangos no se inserte al repertorio de canciones con sabor *latino* que durante las dos primeras décadas del siglo pasado toda orquesta digna de respeto debe saber tocar. Más aún, como los músicos educados en los conservatorios de La Habana, San Juan y México son buscados y considerados en alta estima por su esmerada educación musical, el repertorio latino desde un principio tiene considerable presencia en el reino de lo bailable en Estados Unidos. Tanto así que el auge de la revista musical afroamericana es inseparable del desarrollo del *Latin jazz*, ya que es en el cabaret afroamericano en donde encuentran trabajo cientos de músicos latinoamericanos.

En 1922, por ejemplo, la revista musical negra de más éxito en Broadway, *Shuffle Along*, dirigida por Noble Sissle, contaba con varios números de bailarines puertorriqueños. Es más, la orquesta de planta del show era de la de Francisco Tizol. Y la inmortal Josephine Baker entonces sólo era una chica del coro. Asímismo, en las dos orquestas negras más populares del momento, *Los Chocolate Dandies y Los Blackbirds*, tocaban como solistas Rafael

Escudero, Moncho Usera, y el flautista cubano Alberto Socarrás.

Por otro lado, para los puertorriqueños a partir de los años veinte Nueva York pronto se convierte una segunda casa. Para los cubanos es un poco más difícil el tránsito, pero su presencia, aunque no tan numerosa, es el factor decisivo para la creación de un idioma musical jazzístico. Aparte de Alberto Socarrás, hay que mencionar los nombres de al menos dos cubanos que definen el idioma del Latin jazz en sus principios, el clarinetista Carmelito Jejo y el pianista y director de orquesta Nilo Meléndez, quien compondría el clásico bolero "Aquellos ojos verdes" mientras trabajaba para Columbia Records al final de los años veinte.

No es, sin embargo, hasta el principio de la década de los treinta que estalla la gran explosión musical llegada de Cuba y que acelera el matrimonio entre el jazz y la música popular cubana. En concreto, no es hasta la noche del sábado 26 de abril de 1930 en que Don Justo Aspiazú y su Gran Orquesta Casino de La Habana tocan en el New York Palace Theater.

La orquesta ya llevaba unas semanas tocando en varios clubes de Harlem para una clientela mayoritariamente puertorriqueña. Pero aquella noche la orquesta abre fuego en "Mid-Town", en el corazón de la bohemia de clase media nuevayorquina. Y arrasan. Dos de las canciones que esa noche por primera vez se escuchaban en Nueva York se convertirían de forma instantánea en clásicos del repertorio del *Latin jazz:* "Mamá Inés" y "El Manicero."

Pero más importante que el repertorio que toca la Orquesta Casino de la Habana esa noche de abril de 1930, es cómo lo toca.

Es decir, el público norteamericano ya venía bailando por muchos años tangos y canciones con sabor latino. Pero esta era la primera vez que escuchaban no sólo un repertorio con su sabor original, sino que los arreglos musicales muestran al público blanco norteamericano una complejidad rítmica de prácticamente desconocida hasta entonces. Esa noche es la primera vez que aquel público escucha el extrovertido cuchicheo de las maracas, las sincopadas candencias y recutecus del bongó, la guapachosa dictadura rítmica de la clave que se impone contra viento y marea, el abanico percusivo del timbal y las profundidades sonoras de las congas. Aquello es un arsenal percusivo que ataca directo a los pies y las caderas y contra el cual no hay antídoto.

En mayo del mismo año, es decir un mes después de aquella mítica noche de 1930, Don Justo Aspiazu y su orquesta graban para la RCA Victor. Cuando el disco sale al mercado el éxito es tal que de la noche a la mañana Nueva York se ve invadida por decenas de orquestas rumberas, todas con pretensiones habaneras. La revolución de la rumba había llegado a Nueva York y nunca más la música volvería a ser la misma, por lo menos para los bailadores.

Latin swing, mambo loco o a mí no me para nadie

Si en los años treinta domina la rumba, los cuarenta son los años del swing y el inicio de la supremacía del mambo que no decaerå hasta la llegada del twist. Son los años también en que el jazz (en su versión swing) y los ritmos cubanos, como idiomas musicales, se estudian, se acercan y se unen para formar el *Latin jazz*. Son los años en que se establece un repertorio, un estilo y un lenguaje. En el centro de este proceso híbrido y creativo se sitúan dos parejas de músicos que luego se convertirán en las figuras fundacionales de esta nueva tradición musical.

El proceso es dos direcciones, claro. Por un lado, una latinización de las orquestas de swing. Por el otro, una jazzificación de los conjuntos de rumba y mambo. En agosto de 1940 el proceso de latinización del swing vive uno de sus momentos más álgidos y febriles con la grabación de "Going Conga" por la orquesta de Cab Calloway, una secuela a su primer gran éxito, "The Congo-

compleja, las congas son avasallantes, y las trompetas, trombones y saxofones crean esa catarata de crescendos con súbitos quiebres de ritmo que elevan la temperatura de la pista baile a simas nunca antes vistas.

Tocando sus respectivas trompetas precisamente, en la orquesta de Cab Calloway, Dizzy Gillespie y el cubano Mario Bauzá se conocen. De este encuentro, brotarán los dos grandes afluentes del Latin jazz. Dizzy conoce a Chano Pozo, por intermedio de Bauzá, y nace el Cubop. Y otro recién llegado de la Habana como Chano Pozo, Francisco Grillo, más conocido como Machito, formará con Mario Bauzá, su cuñado, la gran Orquesta Machito y sus Cuban All Stars que es para el Latin jazz lo que García Márquez es para el realismo mágico o Charlie Parker para el movimiento Bebop. Sobre el talento y el trabajo de estos cuatro músicos (Bauzá, Machito, Gillespie y Pozo) se levantará la barroca arquitectura de un swing con oriundo sabor afrocubano, y un mambo cuya orquestación *quema más candela*. Todo esto mientras rumberos y swingueros de todas las calañas se hacen amigos compartiendo el escenario o la pista de baile. Y no está demás decir que la cosa recién comenzaba a ponerse buena.

Los cuarenta, digamos, son los años decisivos del Latin jazz. Los músicos "latinos" se abren camino con sus propias agrupaciones musicales en los clubes más importantes de Nueva York, como la orquesta de Xavier Cugat, o la de Eric Madriguera. La orquesta del flautista cubano Alberto Socarrás comparte el escenario con la orquesta de Glen Miller en el Glen Island Casino de Nueva Rochelle. Conste, la orquesta de Socarrás es una de las primeras, sino la primera, configurada tanto por músicos blancos como negros.

Y no es sólo la compleja estructura de la orquestación de Mario Bauzá, sino la sistemática exaltación de los aspectos más hondos de la tradición percusiva afrocubana, así como un genuino arraigo a lo bailable (y que queme los pies) lo que lleva a Machito y sus Cuban All-Stars a conseguir su primer gran éxito, en 1940, en las radios de Nueva York: "Sopa de pichón". Tres años más trade, Machito coseguiría su éxito consagratorio, la incomparable "Tanga". En esta composición cabe mencionar la contribución del pianista Joe Loco, nuevayorquino de ascendencia boricua, que le da a la orquesta esa cadencia "swing" que define el sonido Machito, y ese inimitable sabor de barrio que José Mangual repiquetea con su bongó.

O sea que el swing se "latiniza" y la rumba, luego el mambo, se jazzifican. Es el signo de los tiempos y de los enamorados de esta nueva mezcla en la que América, como continente, expresa sus migraciones, sus tribulaciones y gozos en la sincopada cadencia de su herencia africana --y en la que todas las razas están incluidas porque todo es posible en el jazz y de todo se nutre su alma. Y así como Machito, Mario Bauzá, Alberto Socarrás, José Mangual, Eric Madriguera, Xavier Cugat, Noro Morales, Pupi Campo, Juan Tizol y tantos otros músicos latinoamericanos o de ascendencia latinoamericano, por el lado "gringo" Charlie Barnet, Hoagy Carmichael, Thelma Terry y muchos otros hacen lo propio, aunque no estaría demás destacar la contribución de Stan Kenton, creador de los primeros arreglos definitorios de un canon: ese ululante crescendo de vientos, principalmente del trombón, que rompe y marca el ritmo a contrapunto de los cueros, y esos silencios súbitos y rotundos que sirven para cambiar de clave e iniciar otra progresión aún más frenética de guajeos. Porque según los que saben de esto, sin Stan Kenton no hay Pérez Prado, ni Tito Puente, ni Tito Rodríguez. Lo cual es mucho.

Pero no quisiera que estos apuntes, por querer abarcarlo todo, terminaran siendo una aburrida y abultada lista de nombres de músicos ilustres. Es decir, mejor vuelvo a los orígenes, y de esos orígenes, a lo más esencial, a la estructura sobre la cual se levanta el *Latin jazz*. Como que es hora de abordar el último de los grandes encuentros de esta nueva tradición musical panamericana, me refiero a la colaboración entre el trompetista Dizzy Gillespie de Filadelfia y el habanero Chano Pozo.

Acaso sea una exageración afirmar que para mediados de los cuarenta casi todo músico de jazz digno de respeto sabe echarse una rumba y sacarle chispas a los bailadores a la hora del montuno, pero no lo es en el caso de

su sensibilidad panamericana lo convierte en el puente ideal para conectarlo con el jazz. Es así como, ya en plena plaga del mambo, Dizzy decide incorporar en su orquesta al conguero Chano Pozo --recién llegado de Cuba y precedido de una leyenda de novela negra.

Más que conguero, Chano Pozo es un showman total. Lo suyo es el estrellato. Lo suyo también es también hacer de caficho y chulo de bajos fondos. Viene de abajo y de ahí saca su sabor, su pasión y su teatro. De la colaboración de Chano y Dizzy en cualquier caso nace una composición seminal, matriz de un nuevo paradigma musical: "Manteca". Lo cual no le resta mérito a Dizzy que, sin Pozo, un año antes ya había grabado "A Night in Tunizia", ahora pieza clave el repertorio de *Latin-jazz*.

Pero para entender lo que significa "Manteca" es bueno detenerse en la noche del 29 de septiembre de 1947 en el Carnegie Hall de Nueva York, fecha histórica no sólo para Dizzy (todavía sin Pozo en las congas), sino para la múscia de todo un continente. Nunca antes se había presentado en un concierto en vivo una "Latin jazz suit", es decir, una pequeña sinfonía en jazz con cuatro movimientos. La composición lleva por título: "Afro-Cubano Drums Suite".

Dos meses después, en el Town Hall de Nueva York, Dizzy presenta a Chano Pozo en las congas, mejor dicho en una conga, porque toca al estilo tradicional Abakwá. El público que asiste al concierto, sobre todo los bailadores, no encuentran palabras para describir el fuego y poderío de aquel *swing*. La cantante Ella Fitzgerald, que interpreta algunas canciones acompañada de la banda de Dizzy, dice a la prensa que esa noche "una nueva forma de jazz acababa de nacer." El 30 de diciembre de ese mismo año Dizzy y Chano graban "Manteca." Unos meses después graban "Algo bueno", "Cool Breeze", "Cubana Be" y "Cubana Bo." El Cubob se hace oficial como lenguaje musical. Se comienza a hablar de Latin jazz con respeto.

Chano Pozo, por su parte, también graba con el xilofonista Milt Jackson, con el pianista Tadd Dameron, y el saxofonista James Moody. Es también co-autor (co-autor porque no sabe leer ni escribir música) de "Tin Tin Deo" y la inigualable composición echa famosa por el californiano Cal Tjader, "Guachi Guaro." La carrera de Pozo no podía haber comenzado con mejor pie. La vida, no obstante, le daría una de esas sorpresas dignas de "Pedro Navaja".

Apenas un año después del concierto en el Town Hall, Chano Pozo es asesinado por la espalda en el Río Café de Harlem por un matón de barrio que se la tenía jurada. Al parecer, Chano le había comprado marihuana a uno de sus compinches. Esta no había resultado buena. Chano busca al narco y le da una paliza de aquellas para que le devuelva su dinero. El narco, humillado, va a su casa, saca su pistola y el resto pertenece a los entretelones de la historia policial de Harlem, a la crónica universal de la infamia y a los anales de los miles y miles de historias de inmigrantes de Nueva York, músicos o no, que mueren como piratas o filibusteros, justificada o injustificadamente.

A manera de cierre

En 1948, Charlie Parker toca con la orquesta de Machito. El trombonista Will Bradley y la cantante Ella Fitzgerald son también asiduos colaboradores de Machito. La orquesta toca regularmente para dos de las radios más populares de Nueva York. El mambo se va apoderando de los salones de baile. El culpable: Pérez Prado que desde México impone la sensual descarga de su mambo. En asunto de meses todos en Nueva York quieren ser los reyes del mambo. Pero los que saben de estas cosas dicen que, si vamos a hablar de reyes, la cuenta es clarísima y el chocolate nunca ha sido más espeso que cuando lo batían Machito, Tito Puente y Tito Rodríguez. Ellos son los que mandan, los que dan la pauta y sientan el tono, siempre fieles a sus bailadores, en tanto el jazz se aleja del baile y se interioriza, se intelectualiza, se hace música sólo para escuchar.

mayoría de edad le llega en los cincuenta. Música de inmigrantes que hablan español en un país de inmigrantes que aspiran a hablar inglés, ritmo caliente y al mismo tiempo cool, pero sobre todo música que siempre vuelve a sus raíces y no se olvida de su público que pide otra para bailar.

Nada de esto hubiera ocurrido sin embargo, al menos con ese frenesí y con la sostenida intensidad que se dio, de no ser por un factor inusitado y geográficamente ajeno a Nueva York.

A consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica de Hollywood se ve obligada a ampliar su mercado. Sumida en la crisis económica, Europa no puede o no quiere importar tantas películas como antes. Lo cual hace que se genere un interés en el mercado latinoamericano hasta entonces inexplorado. Por otra parte, el auge de la música popular norteamericana con sabor "latino" garantiza la venta del producto entre los inmigrantes hispanos. Se producen entonces las primeras películas musicales con artistas "latinos". De esta época destacan las películas de Carmen Miranda, quien populariza la samba tanto como la rumba y que suscita encontrados sentimientos en su adorado Brazil, las del cubano Miguelito Valdés, Xavier Cugat y, por supuesto, las de Desi Arnaz y su esposa Lucille Ball que definirán la época dorada de la televisión morteamericana.

Y así, con las tiernas y ridículas pantomimas de "Lucy y Desi" llego al final de estos apuntes que no han tenido otra intención que bosquejar los primeros afluentes de este río inconmensurable que llamamos *Latin jazz*, sin el cual la historia de la música popular en Estados Unidos y el resto del Nuevo Mundo no tendría *eso* que la hace tan dúctil, vibrante, y que le permite burlar fronteras y eliminar barreras idiomáticas.

Back to winter 2002

3 Poemas y Nominas
por Luisa Futoransky

RESEÑA

Soy de otra parte, otro cuerpo
otro golfo
Para que me entiendan para que no me entiendan demasiado, escribo
por atajos y digresiones.
A mano limpia. A campo traviesa.
Vivo por circunloquios, espirales, pidiendo disculpas, permiso. Demasiado.
Tropiezo, desentono, me repito, adiciono prótesis, me encorvo,
heteróclita, minuciosa, descuidada, descartando a manotazos, boqueando,
con notas a pie de página
inverificables.

Desenraizada como un tronco de plátano, a merced de la borrasca, puro
cráter, pura fragilidad, nunca supe echar raíces pero voy
poniéndome en escena, fuera de foco, por lente cóncavo o convexo nunca el
del arcoiris nunca el amor correspondido menos furtivo.
El mínimo denominador común del dolor es universal y su raíz cuadrada esta
nuez, este rubí, que aún alumbra, soberbio, secreto, la palma
de mi mano.

24.5.02

COSTA DE CAPARICA, CUANDO CREI QUE

Camino de Lisboa.
Hablabas de nuevo, emocionado, de Celeste, su devoción por Proust y que
habías recorrido mil millas con sus noches por obtener un autógrafo,
palomita, de su mano

Yo, no sé si alcancé a decirte para que no lo tomaras como un asunto
personal, que entre íberos, lusitanos, Tordesillas más o menos, bajáronse los
conquistadores veinte millones de indios

y todo tan azul, vino topacio, carpaos frescos y crocantes, Vasco da Gama y
Camoes, que anduvo dieciocho años, el número que los cabalistas consagran
a la vida, por Goa y por Macao, y yo, que nunca regresaré, lo sé, a Java para
poseer un kriss y saciarme de tibia y justa venganza

Una gran publicidad de cerveza en Costa de Caparica, decía:
"All you need is love"

–Viste qué bien–, dijiste.
–Sí–, digo
o dije.

EPILOGO:

Todo llega, todo acaba.
Hasta el aria de Verdi, ¡oh Lisbona, terra amata!

1983

STORNELLO DE LA MORTIFICADA

Antes, en un ejercicio airoso del alma, cerraba los ojos y enumeraba las personas a las que en ese preciso momento hubiera querido abrazar
Tenían que ser por lo menos cinco.
El juego consistía en saber en qué orden las pondría; a quién abrazo primero, qué tipo de beso, qué profundidad de lengua, cuánto tiempo de estrecharse en silencio y así
Ahora por más que me esfuerzo, la lista hizo aguas, encogió, me sequé, se secaron.

No hay nada peor que vaciarse los bolsillos y encontrar con que se terminaron las bendiciones
para pasar el invierno.

2002

NOMINAS

cosas que no tenían que haber estado cuando nací pero estaban, algunas vinieron poco después

El cuarteto

1 hitler

2 stalin

3 benito

4 franco

la/s imprudentes amante/s de papá

celos para siempre porque no me avisaron que iba a tener un hermano que mamá apodó "El Mesías", en idish *Moshiaj*

la muerte de mi abuelo

el agua helada de la bomba

shh miedo a que te denuncien por decir lo que pensabas

¿qué podía pensar una nena de cinco años que ni siquiera sabía que los reyes eran los padres?

papá la llevó una sola vez a una manif y la gente gritaba *Perón Perón muera*

otra vez la llevó a la cancha de Independiente, en Avellaneda y la gente aullaba mucho cosas que eran muy feas, parecía, le dijo que no las repitiera, una le quedó, por lo extraña: ¡amamantado a leche de burra! (sic)

Independiente perdió y su tío se comió el carnet del club, y hace mucho que

En un paredón de la estación Avenida Lynch que veía todos los días desde la ventanilla del tranvía Lacroze escrito con alquitrán que tengo tatuado hasta ahora decía, en letra de imprenta: *alpargatas sí libros no*, y *haga patria mate un judío*, lo vi

por la luz que me alumbra

fumar un pucho a escondidas de papá, mamá, el aliento delator y el apóstrofe de *curve*, putita, putona ¿sólo por eso?

Los tanques en la calle, las botas, los cuarteles, los coroneles, los comunicados, los cadetes del colegio militar, el estado de conmoción interna,el general de labio leporino y bigotito para esconderlo, la suspensión de libertades, el estado de sitio, todo eso

Sin solución de continuidad

La ley del más fuerte

Los ojos de los nenes en Biafra y en Tucumán, malquerido

"Vergel de la República"

Pol Pot y Baby Yar

Bokasa e Idi Amin

cosas que no estaban y están ahora

la computadora

la tele

el auto

la licuadora

las anfetas, la marihuana, los barbitúricos

la píldora

mi cama de eterna soledad pero de japonesa calidad, marca *omote*

devastador, oscuro, como los efectos del Niño, mis rachas de pánico

la heladera la calefacción la refrigeración

en lugar del armarito de zinc por dentro y el heladero

con su bloque rectangular a las 11 con algo de aserrín envuelto en un trapo de arpillera

y la botella de ginebra con agua caliente para calentar la cama

el mar, que vi por vez primera a los 16 en Miramar

el walkman y los compact

el escáner

internet, ah internet

cosas que estaban y no están desde que nací

el afilador

el repartidor de leche *la vascongada*

el cachivachero

el gallinero

la máquina para hacer jugo de carne

el delantal blanco, tableado

los trolleys 306 y 314

observé que cuando todo parte, un país, un amor, una ciudad

las líneas del metro, del bus subsisten únicas y fieles

fumar en la parte de atrás del avión

fumar en cualquier parte en el tren, en el subte no me acuerdo si dejaban, en las últimas filas del cine se podía, chapar también, con césar, tan mentiroso, el único que me decía *lisette*

una colcha verde, con flecos

una negro y blanco a cuadros

el exténsil, el mimeógrafo, las copias con cinco carbónicos

esas calas, esos lirios

cosas que no están ni estuvieron nunca y tendrían que haber estado

nadar nadar y nadar

manejar

la propiedad de un techo

sol en las venas

michel o nicolai

hasta djangy que hubieran sabido protegerme de los bichos carniceros

mi estudio de criminalista en la calle lavalle 1474

mi alegato en un juicio oral

el amor correspondido

los lemas dieciocheros: *estar con el ala izquierda de los movimientos nacionales y la solidaridad obrero estudiantil*

las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad

el lema de la revolución francesa: *liberté egalité fraternité*

y si no que me lo demuestren

pucha

digo

1-4-12-02

Luisa Futoransky

Luisa Futoransky nació en Buenos Aires en 1939. Entre 1965 y 1968 estudió Poesía Anglosajona con Jorge Luis Borges en la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires, al tiempo que recibía su título de abogado de la misma universidad. Años antes había realizado estudios musicales en el Conservatorio Municipal (Buenos Aires) bajo la dirección de Cátulo Castillo (1953-1961). En 1970 comenzó su travesía por el mundo que la llevó becada a la Universidad de Iowa, EE.UU., primero, y a Roma, Italia, después, donde realizó estudios de poesía contemporánea en la Universidad de Roma y en la Accademia Chighiana-Siena. En 1981 se radicó en Francia, en donde desde 1989 ocupa el cargo de Conferenciante en el Centro Pompidou, y desde 1995 es redactora de la agencia de noticias France Presse. Los trabajos de Luisa Futoransky merecieron varios premios y distinciones, entre los que se cuentan tres premios de poesía del Fondo Nacional de las Artes, Chevalier des Arts et Lettres (Francia, 1990) y diversos premios en España, Argentina y Francia. En 1991 recibió la Beca Guggenheim (USA) y en 1993 la del Centre National des Lettres (France). Ha colaborado recientemente en diversos medios literarios y periodísticos (Ars, L'Ane, Página/30, Página/12, Clarín, El Correo de la Unesco, World Fiction, Hispamérica, Basel Zeitung, entre otros), y ha realizado también trabajos para Radio France, el Ministerio de Cultura Francés y Radio Euzkadi (España), de la cual es Corresponsal desde 1986. Vive actualmente en París, en donde, cuando la niebla y el frío lo permiten, va a trabajar en bicicleta. (from http://www.literatura.org/) more about Luisa Futoransky

.

.

Selección del trabajo inédito NÉBULA
por Carlos Barbarito

> *La vida tan precaria: nunca presencia de la vida,*
> *sino nuestro eterno ruego al prójimo para que viva*
> *mientras nos morimos.*
> Blanchot.

¿De qué noche es este rito? Carneados,
puestos cada uno sobre una piedra distinta,
atados a las piedras con la sangre
todavía caliente, chorreando.
El amor es aquí ajeno, todo deseo:
gritan, se retuercen,
hablan en lenguas, ven visiones.
Entran al agua roja, su óxido y su espuma,
al barro, al sexo abierto de la tierra
y en el fondo, ningún mar,
ninguna infancia.
¿De qué noche
o día o relámpago o niño sin ojos
empujado desnudo hacia las llamas?
Cae el cielo sobre el mundo.
La tierra invade las aguas.
Se mezclan y confunden.

Ansía penetrar, hundirse, desaparecer
entre los últimos pliegues. Morir, no morir:
hay un descanso - se dice a si mismo-
en la peor de las fatigas. Así
como la sangre es espesa y roja,
y el deseo conforma animal con dos espaldas,
la presa huye de lo que, acaso,
con sus garras y dientes, podría salvarla.
Un sol sucio deriva por el agua.
Alumbra cuanto pare el fruto más amargo.
En un rincón oscuro, nueces y sogas.
Las horas roen la madera, el papel
que fuera carta desde El Havre
ahora confirma que el mundo
está irremediablemente sumergido.
Pregunta, nos pregunta: ¿existe
imitación, falsedad, copia,
una moral para la materia del relámpago,
sabiduría que no sea hija
o nieta de traición o acoplamiento?

Anda desnuda bajo los puentes.
No logra contener aquello que la habita.
Se desborda, se ahoga
con lo que de si sale a borbotones.
Abraza, se deja abrazar, grita.
Algún día será escombros,
hoy es tierra siempre seca
que pugna por la lluvia.
¿Qué nombre darle
si la veo siempre de espaldas,
no veo su rostro, y ya son años,
respiración que ninguna ancla sujeta,

dios que creo demonio y viceversa?

¿Sobrevivirán la materia perforada,
el paisaje que el ojo entrevé
y por cuya superficie repta una sombra?
Nacerá el hijo del muslo
- cae
la palabra por su propio peso -
caen los hoteles, sus pasillos,
sus lámparas siempre encendidas.
Un hijo torpe, sin nombre ni ojos.
En otra parte, se parten los mundos,
los patios con sus hojas,
las hojas que la luz atraviesa,
desnudez, impiedad, nervadura.
Se lavarán de a dos, estará oscuro.
Números en cada puerta,
ventanas con relámpagos,
nudos de nervios en láminas delgadas,
dioses flacos, venidos a menos,
incapaces de crear tan sólo un insecto.
¿Y la arena, las arenas, esta boca,
esas otras bocas, palos, cometas, dientes?
El hijo ignora, despierta, se viste.

Carlos Barbarito

Nació en Pergamino, Argentina, el 6 de febrero de 1955. Su obra comprende libros de poesía y de crítica de artes plásticas. En el primero de los géneros citados, publicó: Poesía quebrada; Teatro de lirios; Éxodos y trenes; Páginas del poeta flaco; Caballos y otros poemas; Parte de entrañas; Bestiario de amor; Viga bajo el agua; Meninas/Desnudo y la máscara; El peso de los días; La luz y alguna cosa; Desnuda materia. En crítica de artes plásticas editó: Acerca de las vanguardias, en Arte argentino siglo XX, y Roberto Aizenberg. Diálogos con Carlos Barbarito. Son varias las antologías que recogen su obra poética: Nacer en los 50; Four argentine Poets; Breve muestra de la poesía contemporánea del Río de la Plata; 70 poetas argentinos 1970-1994; Cinco poemas en homenaje, en: Cecilia Pozzi, La otra primavera; Poesía argentina año 2000. Entre las distinciones obtenidas por el autor figuran: Premio Fundación Alejandro González Gattone, Premio Fondo Nacional de las Artes, Premio Dodero de la Fundación Argentina para la Poesía, Premio Bienal de Crítica de Arte Jorge Feinsilber, Premio César Tiempo, Premio Raúl Gustavo Aguirre de SADE, Menciones de Honor Leopoldo Marechal y Carlos Alberto Débole, Gran Premio Libertad y Mención Plural de México. Figura en el Diccionario de autores argentinos; y en el Inventario Relacional de la Poesía en Lengua Española, editado en CD ROM Gran parte de su obra fue traducida al inglés por Brian Cole. Sus artículos, ensayos y demás textos fueron publicados en diarios, revistas y páginas web del país y de Chile, Uruguay, Brasil, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Puerto Rico, México, Nicaragua, Estados Unidos, España, Suecia, Alemania e Italia. Su obra poética está traducida, en parte, al inglés (por Brian Cole) y en camino de serlo también al portugués y al griego (en esta última lengua por Yorgos Blanas).

Fuente: everba.org/winter02/editorial.html | **Edición:** Invierno 2002 | **Fecha:** 2002-12-01

Back to winter 2002

Editorial: "Horror".

> I stood in silence where I was, for I did not know what to do. Of bell or knocker there was no sign; through these frowning walls and dark windows opening it was not likely that my voice could penetrate.
> Bram Stoker's *Dracula*

En la oscuridad de la noche, el joven Jonathan Harker llega a la morada abandonada y atávica del Conde. Llega a un espacio (típico del castillo gótico) cargado de ausencia. El joven cruza el umbral solo, comienza el proceso que lo modificará permanentemente. Ya dentro del espacio sacro y patriarcal, principia el rito iniciático que el mismo Dracula se ocupará de ofrecer. Frente a retratos de antepasados, se habla de la orden del *Dracul*, el dragón, guardianes del emperador y la cruz. La voz se escucha y se devora con la opulenta panacea que el Conde prepara. La iniciación tiene un costo. Un peligro primario carga la escena. Algo está por ser transgredido. Ya todos entendemos que no hay retorno. Entendemos porque nosotros también somos iniciados por la imagen, transamos como espectadores y por esto ofrecemos con nuestra mirada nuestra propia corporalidad. El joven viajero redime cansancio físico, redime búsqueda, redime viaje, y con este redimir, flota una tristeza ancestral que se plasma en el concepto gótico del encuentro con la ausencia. El castillo infinitamente frío funciona como un marco sobre el que se moverá esa criatura espectral, centro acumulador de espanto, *the undead*. Turbadora es quizás esta figura, no por su contacto con la muerte, sino por la imposibilidad de sumergirse en ésta. Es el vampiro desde un principio un ser insatisfecho y por lo tanto, un espejo de nuestra insatisfacción. De ahí su imposibilidad de reflejarse en el espejo. El joven muchacho come las delicias preparadas por el Conde mientras que éste lo observa, lo espera, lo hace (y nos hace) flotar en el horror al que Roberto Arlt presentó como el peor de todos: el que sabemos que vendrá. El joven agotado se va a su aposento frente a la mirada de la criatura. Cierra la puerta y con temor se desviste. Una reprimida curiosidad en la intimidad pronto cederá frente al deseo de ver. Curiosidad que, como el viaje a Transilvania, será una prostitución. El peligro y el contacto directo con el horror, en este caso, existe en relación con la ganancia que se busca lograr de tal contacto. Es éste un espacio netamente corporal, espacio de curiosidad e intercambio, un dar y recibir implícitamente negociado. La inclinación de ir más allá es, por alguna razón, más grande que el instinto de protección. El joven Jonathan abre la puerta para espiar. Y aquí Murnau supera a todas las versiones cinematográficas subsiguientes. La idea sería tener miedo y mirar en la oscuridad para descubrir que, detrás del velo de la incógnita, no hay nada. Pero no es éste el caso. Murnau nos lleva a un espacio aún más íntimo y aterrador. Nos acerca al agujero negro para mirar en la profundidad de la caverna, y al final de la oscuridad hay algo que nos mira. Al final de los pasillos tenebres del castillo está la mónada-arcángel irradiando todo su pavor, gozo, ausencia y encuentro, haciendo saber que no es el observado, sino el observador.

Fabián Banga
Berkeley, California, 1 de diciembre del 2002

Primavera 2003

Fuente: everba.org/spring03/index.html | **Edición:** Primavera 2003 | **Fecha:** 2003-04-01

Latinoamérica: tema abierto
Editor: Fabián Banga
21 de mayo del 2003

Editorial

¿Dónde comienza y dónde termina *lo latinoamericano*? Una pregunta inagotable, constantemente insatisfecha por la reconstrucción del tópico, por los nuevos espacios y por la velocidad de los acontecimientos que *retrazan* el mapa político del continente. Durante estos tiempos de soberanías opacadas por olas imperiales, el tema de lo latinoamericano pareciera esconderse detrás de las fanfarrias mediáticas que establecen el ojo de la cámara en el medio oriente. La selección de imágenes viaja de un punto físico a otro, viaja en el espacio tecnológico que vino para quedarse. Este espacio agrega y complica la pregunta primera. La tecnología crea un universo nuevo e independiente, virtual, que paralelamente existe con el físico, tomando coordenadas de éste y parodiando sus lógicas. ¿Cómo trazar un límite en lo virtual de lo que es lo latinoamericano? Esta pregunta inaugura no este número de primavera de Everba, sino el próximo, el de verano. ¿Si el Internet agrega otro espacio, cómo se pesa lo latinoamericano en esta amplitud?

Fabián Banga
Berkeley, 20 de mayo del 2003

Texto Crítico

Las Manifestaciones del Silencio
Lo inefable en *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof
por Gustavo Lespada
Universidad de Buenos Aires

La Canonización Literaria
por José Amícola
Universidad Nacional de La Plata

Mirando al Sesgo: el Cine en el Texto Borgeano
por Martín Francisco Servelli
Universidad de Buenos Aires

Tradición y Ruptura.
La deconstrucción de algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira.
por Lucía De Leone
Universidad de Buenos Aires

Poesía

Llanos del Sur
por Luisa Futoransky

power trippers
by Casey Haymes

Testimonio
por José Repiso Moyano

Narrativa

Manual De Aliurofobos: Notas Contra La Ubicua Bestia Negra
Por Arturo Dávila S.

Trabajo Cotidiano (cuento)
Por Sergio Gaut vel Hartman

Imágenes

Pintura y Mural
Jorge Dávila

Foto
Mina Valenza

Pintura
Marco Gandolfo

Audio

acordes para nor+eq+rev
Walter Pampín

This file can be played using RealPlayer software, available for free download from the RealNetworks web site: free RealPlayer Basic look to the right of the page for the link to the FREE RealPlayer Basic.

RealPlayer Basic Frequently Asked Questions

Fuente: everba.org/spring03/lespada.html | **Edición:** Primavera 2003 | **Fecha:** 2003-04-01

LAS MANIFESTACIONES DEL SILENCIO
Lo inefable en *Las cartas que no llegaron* **(1)** de Mauricio Rosencof

por Gustavo Lespada (UBA)

> (...) No puedo aceptar el descrédito en que ha caído la política de la conciencia, acompañado por la reafirmación del *statu quo*. Como tampoco puedo aceptar la moda de burlarse del idealismo y la audacia intelectual de la modernidad en el arte. Tal o cual estrategia ortodoxa o transgresiva puede volverse obsoleta. No así la legitimidad y la necesidad de seguir formulando una estética de la resistencia, resistencia a las barbaridades de nuestra cultura, a las apocalípticas planificaciones de nuestros líderes, y al conformismo de nuestras imaginaciones y nuestras vidas.
>
> Susan Sontag

Un mundo sin niños

En el tratamiento crítico de *Las cartas que no llegaron*, el riesgo de confundir autonomía con independencia de lo social-histórico parece nulo, dado su enorme componente autobiográfico. Mauricio Rosencof, fundador histórico -junto con Raúl Sendic- del Movimiento de Liberación Nacional "Tupamaros", fue uno de los presos rehenes que la dictadura uruguaya (1973-1985) mantuvo durante doce años bajo amenaza de muerte como represalia ante cualquier eventual actividad del Movimiento, sometido a todo tipo de torturas, simulacros de ejecuciones, encapuchado, obligado a padecer la sed hasta llegar a beberse sus propios orines, en estrechos calabozos que eran verdaderas mazmorras medievales.

Lo que suele olvidarse frente a tanta carga testimonial es el límite entre el autor y el o los narradores. En el caso que nos ocupa, este olvido -en tanto soslaya una de las operaciones esenciales de su escritura- actúa en desmedro del alto nivel de formalización que la novela posee. Tramada desde la incertidumbre y la carencia, la configuración del narrador principal contiene evidentemente datos de la experiencia del autor, pero estos ingresan en el texto depurados bajo diversas técnicas de selección, fragmentación y montaje, enhebrados por mecanismos analógicos y simbólicos, es decir, sometidos a un procedimiento complejo que les confiere status literario en relación directa, arriesgo, también con su eficacia en tanto testimonio.**(2)**

La novela comienza con el reconocimiento de una imposibilidad ("No puedo precisar con exactitud qué día conocí a mis padres"), e inmediatamente: "Pero recuerdo -eso sí- que cuando vi a mamá por primera vez, mamá estaba en el patio". En estos dos párrafos iniciales aparecen en forma embrionaria los mecanismos productivos del texto: a la negatividad inicial que exhibe una falta, se le opone la afirmación de imágenes subrayada en su actividad volitiva por el coordinante adversativo. Hay un vacío, parece adelantarnos el texto, hay lo que no se puede aprehender, *pero* también está la determinación de trabajar con la memoria y la imaginación en torno a lo inenarrable, invocando al silencio para que se manifieste, de la misma manera que en el presidio se leen las cartas censuradas. Consecuente con esta estrategia de "entrelíneas" la narración tampoco *nombra*, sino que pone en escena la imposibilidad de nombrar.

En el primer capítulo no se describen las peripecias de la infancia desde la perspectiva del adulto, sino que el procedimiento reproduce los mecanismos asociativos con la frescura y las incongruencias propias de un niño. Toda retrospección supone un presente desde el cual se evoca, pero aquí el pasado se presentiza por medio de irregularidades sintácticas en función de recrear la visión infantil, alternando conjugaciones verbales en presente con diferentes pretéritos o introduciendo conjunciones a la manera del zeugma,

entender la índole de la percepción.

> Un día vino mi papá con traje y todo, azul me parece, y muy contento, con algo muy grande, como un cajón, envuelto en diarios y que tenía botones. Lo puso en la mesa de coser y me miró, y lo primero que me dijo fue "eso no se toca". Entonces la prendió y era una radio. (12)

Al repetirse el orden con que las instancias del acontecimiento se grabaron en la mente del niño (el bulto misterioso, la opacidad del envoltorio, las perillas percibidas como "botones", la admonición paterna) no sólo se recrea su expectación sino que en el suspenso generado a partir de las imprecisiones descriptivas propias del registro infantil, contribuyen a que el lector participe en forma gradual del develamiento como si estuviera *dentro* del niño. El *cajón* se transforma en *una radio* sólo después que el padre la hace funcionar: no se relata el descubrimiento azorado, se lo produce. La percepción aniñada también habilita el uso de onomatopeyas (como la del repiqueteo de la máquina de coser), exageraciones y reducciones, así como "errores" diversos en la conjugación de verbos irregulares. El artificio operando contra la gramática que es la ley de la lengua. Todos estos mecanismos funcionan como atributos del *extrañamiento* (Shklovski, 55-70) mediante el cual objetos y situaciones cotidianas aparecen renovados en su intensidad expresiva bajo una imagen fresca, nueva, donde, por ejemplo, las penurias económicas se manifiestan desprovistas de todo dramatismo en la locuacidad inocente de Moishe:

> En ese patio, un día, mi mamá encendió un brasero a carbón, donde iba a cocinar un trozo de hígado que los carniceros regalaban a los que tenían gato. Nosotros teníamos. Se llamaba Miska y era igualita a un tigre. Mamá cocinaba para Miska, pero comíamos todos. (11)

En contrapunto, a las vivencias infantiles se intercalan las cartas de Polonia. El texto no esconde su ficcionalidad, por el contrario, la exhibe. Se afirma que las cartas que esperaba el padre nunca llegaron, y a continuación se reproduce la correspondencia apócrifa que comienza narrando la instalación de la Gestapo en Polonia, y en que se acentúa lo repulsivo de la propaganda nazi por el contraste con el relato crédulo de quien lo narra. En la ausencia de las cartas se inscribe la pérdida, el vacío que nos remite al genocidio, pero también al negarse su existencia se afirma el derecho de la ficción a ocuparse del tema.

Esta intercalación epistolar extiende una sombra premonitoria que acecha los juegos inocentes de Moishe, marginales respecto de las preocupaciones y el dolor de sus mayores. Las cercanías de los diferentes registros en la hoja impregnan cifradamente relaciones constitutivas para el personaje. El holocausto flanquea al niño como el terrorismo de estado al adulto: entre estos dos sistemas represivos se proyecta una vida, entre ambas alambradas la narración cava su trinchera. La ficción que ocupa el vacío de las cartas transforma ostensiblemente la anécdota familiar en una síntesis de la Historia. Junto al tono de fe y esperanza inicial de las cartas se irá gestando otro código; bajo la apariencia del acatamiento, va fraguando una actitud de resistencia que progresa desde expresiones de humor, recurriendo a la fantasía como recurso para no dejarse embrutecer,**(3)** hasta desembocar en el grito y la insurrección (32).

El silencio es el verdadero crimen de lesa humanidad, silencio colaboracionista al que la descarga del grito pone en evidencia. Tensión compleja, constitutiva con sus silencios, puesto que, como plantea Macherey (1966: 67), la obra sólo instituye la diferencia que la hace ser, estableciendo relaciones con lo que ella *no es*. El grito es una manifestación de lo inexpresable, de la incapacidad del lenguaje corriente para explicar lo que significó sobrevivir en Auschwitz (Primo Levi: 130-131). Ahora bien, el grito, en tanto denota una ausencia de formulación no difiere del silencio, *también* es un agujero, una falta, aunque estentórea. Pero en todo caso se trataría de un silencio que no acata: el grito es un silencio que se rebela revelando su

condición silenciada, su imposibilidad de decir.

La palabra fuera del tiempo

En el silencio forzado del calabozo, en la desterritorialización del ser hundido en la nada se entabla una relación de sobrevivencia con el lenguaje. Refugio de la lengua que siempre conlleva nuestro lugar en el mundo. El narrador necesita salvarse por el relato, ser rescatado del *nicho* por la saga familiar, le urge armar la historia del padre con los escasos datos que posee, dejar constancia de ese humilde heroísmo por medio de una construcción episódica que postergue el final, pero a la vez asumiendo su ficcionalidad sin pretender disfrazarla de *realidad* o, dicho de otra manera, reconociendo la realidad de la ficción.**(4)** Esta actitud se manifiesta de diferentes formas en la novela. Afirmar que en ese pozo de 2 X 1 su *territorio real era la imaginación, la fantasía, la locura reglamentada en la medida de lo posible* (138), pone en jaque cualquier intención reduccionista o subalterna respecto del orden del referente, además de reivindicarse a la ficción como actividad humana imprescindible.

En un primer grado o movimiento retrospectivo se ubica la figura del narrador —en presente- escribiéndole una carta imaginaria al padre en el aislamiento de la prisión: *mi mundo es este, de dos metros por uno, sin luz sin libro sin un rostro sin sol sin agua sin sin y te escribo...* (72). El segundo grado de retrospección estará dirigido a recuperar el universo de la infancia atravesado de incógnitas y ausencias:

> Y aquello era la vida, a las doce a la mesa y éramos tres la familia éramos *tres tres tres tres* en Polonia no había nadie tres León ya no estaba -Leonel- y se comía a las doce. Los tres. (62, el subrayado es mío)

La libertad en el manejo de los signos ortográficos se encuentra al servicio del ritmo percusivo, de una repetición que debe acumularse aunque nos quite el aliento, o tal vez, justamente *para* quitarnos el aliento. La familia ha sido reducida a ese grupito apretado de tres miembros -*en Polonia no había nadie*-, y esa cifra se repite cuatro veces seguidas como aludiendo a la cuarta silla vacía del hermano ausente. Uno de los cuatro *tres* es la muerte, la presencia del vacío que León ha dejado en ellos, en *los tres*.

Todo el último capítulo que comienza con la frase "Lo que no recuerdo es la palabra" (117), se cierne alrededor de un indecible, incrementándose la disolución de las fronteras entre realidad e imaginación (138). Se relata el *encuentro*, una reunión incorpórea entre el hijo preso y el padre internado en el asilo de ancianos, en la que sólo el padre puede verlo y decirle una palabra en idioma extraño (un posible caldeo o arameo), palabra cuyo significado es una expresión de bienvenida, una invitación a compartir el alimento y el calor del hogar.

A partir de una referencia a *En busca del tiempo perdido* se reflexiona sobre los iconos, los elementos simbólicos de una cultura y la memoria -junto con el lenguaje- como elemento cohesivo de una sociedad. El episodio tomado de Proust cuenta sobre el interrogante generado a partir del hallazgo arqueológico de los restos de un grupo tribal galo, a quienes además de matar se les habría quebrado sus tallas, destruido sus tótems y sus emblemas. El ensañamiento denotaba, sin embargo, un conocimiento cabal del rol que cumplían estos distintivos para el grupo, en tanto depositarios de una memoria e identidad cultural (159). Este ancestral ejemplo de intolerancia extrema remite, analógicamente, a los proyectos de exterminio contemporáneos.**(5)** Pero hay sortilegios en las palabras, llaves que accionan sobre la memoria (130), hay algo más blando y por eso más resistente que las piedras de los galos, hay los rescoldos que no se apagan (160), hay lo que no puede ser censurado ni retenido como el preso que va al *encuentro* con su padre. Encuentro que se da en medio del mayor despojo, cuando los viejitos han sido desalojados, y que también será el encuentro con *la palabra* (141).

> larga, aquella palabra en caldeo era un ábrete sésamo en mis neuronas... (118)
>
> .

Pero esta palabra jamás aparece escrita, es como un agujero que presenta en el texto lo que no puede contarse sino por sus bordes desparejos, por medio de alusiones incompletas o desvíos. También ella resulta *golpeada*: "la palabra jamás dicha fue golpeada" (164), en la precaria clave morse con que los "incomunicados" reinventaron el lenguaje. Allí, donde "las palabras estaban herméticamente prohibidas" (162), el arañar compañero en la pared restituye el mundo escamoteado: golpe a golpe, con los nudillos y una lasca de revoque, letra a letra, se pasan la palabra solidaria a través del muro como un plato de comida caliente.

La falta de referencias directas a la dictadura —cuya palabra ni siquiera aparece- u otros términos que remitan a discursos más o menos codificados, nos habla de un *yo* narrativo estrechamente vinculado a figuras poéticas. En este sentido podemos hablar de un *texto liberado* del cautiverio racional de la lógica del testimonio. Y además, en tanto lenguaje poético, participa de *la paradoja específica de la formación lírica* —formulada por Adorno en su "Discurso sobre lírica y sociedad"(53-72)-, según la cual la subjetividad se trasmuta en objetividad, y su estado de *individuación* en contenido social. Este lenguaje libera todo lo que la sociedad ha reprimido, pero es social a su vez, por proyección y oposición, en tanto cifra de una sociedad *otra*.**(7)** La elección estética garantizaría una mayor profundidad y perdurabilidad en lo social. Un registro explícito con el énfasis puesto en la transferencia comunicativa de datos o acontecimientos quedaría entrampado en la cosificación mecanicista y subalterna, además del riesgo de la vulgaridad que siempre arrastra la marca y la persistencia de la represión.

Al oxímoron que postula a la imaginación como *territorio real* (138), se le superpone otro que también alude a la proliferación imaginaria provocada por el encierro: este *territorio, este enorme infinito desierto de dos metros cuadrados* (144). La idea de infinito concentrado nos remite, obviamente, al aleph borgiano: ahí, en el pozo de castigo, detrás de la puerta sin pestillo, bajo siete cerrojos también hay un aleph. Un aleph que condensa los libros, las visiones de una vida, el testimonio de muchedumbres expandiéndose dentro de la cabeza de un hombre encerrado. Confluencia de todos los tiempos y los espacios: *allí ahora el telón de la capucha se vuelve a levantar para los diez minutos de visita (...) en el instante simultáneo donde el tiempo corre por su cuenta y sin reloj* (166). El límite de este infinito provocado por la más radical de las carencias es, paradójicamente, *la unidad*: una falta, *una*:

> Hay *una* cosa que acá no hay, papá. Niños. No hay niños. No se puede vivir en un mundo sin niños. Y mi mundo, Viejo, no tiene niños. Así que cuando me llevan al escusado trato de traerme alguno. (124/125, el subrayado es mío)

Y luego cuenta como recorta, cuando encuentra, fotografías de niños de los diarios que hay para limpiarse. La *falta* de papel higiénico le sirve para neutralizar la otra -la de niños- con los recortes del periódico *El País*, que guarda en sus zapatos. Desde ese estado de absoluto despojo, el reclamo por los niños se constituye en una condensación del gesto narrativo y un manifiesto político: se rescata el futuro del escusado, si es preciso, para hacerlo camino articulado con *la memoria* (conservada en la caja de zapatos de la madre: 25 y 77), desde donde provienen las fotografías reproducidas al final. Entre ambos desplazamientos históricos la imaginación (pisoteada, golpeada) se revela como un medio de producción de sentidos a partir de los residuos, de los restos, de la nada.

La palabra nunca pronunciada es un *tótem* (158) operando de manera silenciosa. Pero aquí se trata de un silencio activo —como dice Susan Sontag (1997: 36)-, en tanto expresión de rechazo de ciertos mecanismos racionalistas y como propuesta germinal de otras formas de pensamiento, un

la novela. Uno, sinónimo de sometimiento y complicidad, es un silencio de muerte, frente al cual se rebelan los prisioneros del campo en Polonia, a la vez que constituye un tiro por elevación a los mecanismos inductores de miedo colectivo utilizados por las dictaduras para asegurarse la indiferencia en la población, aquél *no enterarse como programa de vida.*[8] El otro sentido manifiesta, por medio de lo inefable, un quiebre en la homogeneidad del discurso, opacidad de un silencio que se puebla de presencias y de voces, que instala un límite ante lo inaccesible a la vez que un desafío, ya que es a partir del reconocimiento de esa *carencia* (de recuerdos, de comunicación con el padre, de recursos) que el relato emerge.[9]

Por eso *la palabra caldea, aramea, babilónica, hebrea,* se manifestó atravesando los diferentes espacios para volver a unir lo que fue arbitrariamente separado (166). Cuando la ilusión de la certeza abarcadora se ha roto es necesario recoger los restos cenicientos, hurgar en la sombra de la anfibología y lo inasible, en lo que no puede ser descifrado ni traducido puesto que debe permanecer oscuro y *decir* con esa oscuridad *otra manera de decir*. En la lengua corriente –enseña Blanchot (1993: 42-44)- se confunde a las cosas con su nombre sin percatarse de que el nombre es socavado por la muerte. El lenguaje poético pone de manifiesto ese desplazamiento y esa ausencia constitutiva de la palabra. Ahora bien, al hacer de *la palabra* una *desaparecida* del texto se desquicia esta paradoja de la lengua, pero además se apuesta a la restitución de una presencia que es colocada *fuera* del alcance de la muerte –en tanto ausencia de una ausencia- y en tanto palabra literaria.

La palabra no está dicha porque surge en condiciones irreproducibles y evidencia de esa forma *informe* —sin nombrarse, nombrando- lo indecible. *Dicha,* correría el riesgo de quedar prisionera en una entelequia, tapando el hueco con una cáscara. Porque además, esa *palabra* producto del *encuentro* con el padre expresa el triunfo de lo inasible y de la transgresión del interdicto, la derrota invertida, la pérdida puesta del revés. Lo inefable -además del sentido místico-religioso y su conexión con lo sublime- puede ser leído como la actitud de resistencia del lenguaje literario a participar de la *atrocidad* haciéndola inenarrable: en la subversión del instrumento lingüístico *la palabra* encontraría su trascendencia. Esta insistente manifestación de lo *no dicho* pareciera presentar la falta como una montaña volcánica levanta su cráter al cielo. Una manera de esgrimir lo inefable que termina por fundirse en su contrario, haciéndose imborrable.

Bibliografía

Theodor W. Adorno, "Discurso sobre lírica y sociedad" en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

Juan José Arteaga, *Uruguay. Breve Historia contemporánea,* México, FCE, 2000.

Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.

-"La literatura y el derecho a la muerte" en *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, 1993.

O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1991.

Umberto Eco, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.

Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1991.

Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

Rainer Huhle, "Mauricio Rosencof: poeta, prisionero, tupamaro" en Rolland

intercambio, Frankfurt am Main, Vervuert, 1995.

Noé Jitrik, *Las armas y las razones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

Frank Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983.

Primo Levi, *Si esto es un hombre* (1947), Barcelona, Muchnik, 1995.

Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, F. Maspero, 1966.

Ricardo Rodríguez Molas: *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1985.

Carina Perelli y Juan Rial, *De mitos y memorias políticas*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

Franco Rella, *El silencio y las palabras*, Barcelona, Paidós, 1992.

Víctor Shklovski: "El arte como artificio", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (T. Todorov compilador), México, Siglo XXI, 1997.

Susan Sontag, "La estética del silencio", en *Estilos Radicales* (1969), Madrid, Taurus, 1997.

George Steiner, *Lenguaje y silencio* (1976), Barcelona, Gedisa, 2000.

Notas:

1.- *Las cartas que no llegaron*, Montevideo, Alfaguara, 2000, (todas las citas remiten a esta edición).

2.- Respecto del *Testimonio* y la compleja red de problemas inherentes al género me he ocupado en "Testimonio y novela", estudio recogido en Gustavo Lespada, *Esa promiscua escritura*, Córdoba, Alción Editora, 2002 (pp. 93 a 120).

3.- "Porque la fantasía, ¿sabes?, es la única cualidad humana que no está sujeta a las miserias de la realidad." (43)

4.- Ya en *El bataraz* (1999: 138-139) se afirma explícitamente la realidad de la imaginación, a la que el propio Marx le asignara un rol fundamental en la configuración del proyecto, etapa indispensable en el proceso material del trabajo humano.

5.- Rodríguez Molas (1985: 149-169) nos proporciona una crónica y un documentado estudio sobre las aberraciones realizadas por los militares argentinos (1976-1983) en estrecho parentesco con la metodología del nazismo.

6.- Uruguayismos: "del pique" equivale a *en seguida* o *inmediatamente*. Hay otros, como "chiva" por *bicicleta* (148) o "peludear" por *pedalear* (147).

7.- Jorge Monteleone hace un excelente análisis de estos planteos sobre poética y sociedad, a partir de su propia traducción del texto de Adorno, en "Gelman: el salario del impío" (inédito, 2001).

8.- Así resume Noé Jitrik (1984: 254) esta actitud generalizada en nuestro país durante *los años de plomo*, en "Argentina: esquizofrenia y sobrevivencia". En *Vigilar y castigar*, Foucault señalaba en los sometidos a un régimen de vigilancia, la tendencia a reproducir internamente las coacciones

expone Carina Perelli (1986: 90-92) en *De mitos y memorias políticas*.

9.- Franco Rella (1992: 165-175) hurga con erudición en ese borbotear de lo indecible, en ese signo libertario atrapado en el lenguaje de los hombres, en esa silenciosa promesa de redención de todo lo que ha sido avasallado y vencido.

.

Fuente: everba.org/spring03/amicola.htm | **Edición:** Primavera 2003 | **Fecha:** 2003-04-01

"La canonización literaria" (1)

José Amícola
Universidad Nacional de La Plata

La teoría literaria presenta en la última década una serie de reflexiones enteramente nuevas acerca de cómo se produce la canonización de un escritor en una literatura dada y, asimismo, cómo afectan al conjunto del sistema las determinaciones y los procesos de legitimación de un autor dentro un campo literario específico. Lo cierto es que el término "canonización", venido de la teología, es ya de por sí peculiar en el uso figurado con el que ha pasado a los estudios literarios. Así a partir de la temprana Edad Media, los textos del Antiguo Testamento no originalmente escritos en hebreo, sino mayormente en griego, pasaron a ser considerados extra-oficiales y ajenos a la palabra divina, especialmente después de la censura de San Jerónimo en el siglo IV. Todos los concilios de la Iglesia Católica reunidos a partir de entonces discutieron, por lo tanto, el derecho de figurar en las Escrituras de textos muy populares, como la historia de Judith y Holofernes, a los que se le negaba autenticidad y que pasaron a denominarse "deuterocanónicos" o "apócrifos". Esos textos en circulación pero considerados espurios no fueron admitidos, sin embargo, en la compilación de las biblias vernáculas a causa de una desautorización venida de una de las figuras claves de la Iglesia. Lo interesante de los textos que se hallan fuera del canon radica en el hecho de que ellos ponían y siguen poniendo en evidencia la fragilidad del sistema de exclusión durante la época escolástica y la arbitrariedad del mismo principio autoritario que la Iglesia ejercía. No es por azar, que, al mismo tiempo, el Vaticano desplegara a partir de la tardía Edad Media el aparato policíaco de la Inquisición, especialmente entre el siglo XI y el XVII, en su obsesión por sostener la unidad contra las herejías, las sectas y las divisiones, aunque para imponer ese sistema la represión se apoyara en contradicciones que ponían en duda el mismo sistema que hacía aparecer como dentro del canon a los textos aceptados como divinos.

Volviendo a la literatura, es importante señalar aquí que a partir de los estudios de los formalistas rusos en la década del 20, cada campo literario ha revelado ser un "campo minado", en el que los intentos conscientes de los autores por imponer su propio proyecto literario ha venido a aparecer como una estrategia de escritura y como una batalla sin cuartel por el destronamiento de figuras anteriores de la tradición que pudieran entorpecer la recepción de las obras de nuevas.

Dentro de este marco de pensamiento teórico acerca de la llegada al canon y de cómo legitimizan las sociedades a sus escritores representivos, la situación de la obra de Jorges Luis Borges en su relación con la reflexión teórica extranjera y con la colocación de predominio dentro de la propia literatura argentina a partir de la década del 60 es un caso paradigmático. La ubicación de la obra borgeana ha producido en la Argentina, efectivamente, una nueva reflexión sobre la red de operaciones de este autor con el intento de al destronamiento de su antecesor, Leopoldo Lugones, y por la imposición de una recepción que favoreciera la lectura de sus obras, fomentando, por ejemplo, la difusión de la literatura detectivesca en traducción (que habría de propiciar la refinada parodia de este género trivial en los textos de Borges). Pero este autor también ejerció una sutil presión sobre su campo respaldando a los delfines literarios que podían aparecer como continuadores de su propia obra (Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar). Al mismo tiempo, Borges no habría alcanzado la posición de excelencia indiscutida de que goza hoy dentro de su propio campo sin el espaldarazo europeo.

Ahora bien, la apertura suscitada en el terreno de los estudios literarios a nivel internacional por la Teoría de la Recepción, una concepción que estuvo apoyada en ideas originadas no sólo en los formalistas, sino especialmente en el Círculo de Praga en torno a los trabajos de Jan Mukarovký sobre norma y valor estéticos, vino a abonar la discusión acerca de las lecturas sucesivas

resultó complementaria a la visión de Iuri Tyniánov de la literatura como un campo de lucha, una arena donde se juega la vida de los proyectos artísticos. Los formalistas rusos, primeramente, los estructuralistas checos, como sus herederos después, pero también el postestructuralismo francés (entre 1965 y 1990) allanaron el camino para lo que sucedería a finales del siglo XX en la teoría literaria como centro de la reflexión sobre los estudios de la cultura, según se percibe en la inmensa caja de resonancia que representa el territorio de lo que conocemos como la Academia estadounidense. Ello llevó consigo a una explosión inesperada del tema del canon y de la legitimación literarias en los 90. Me interesa, por ello, mencionar aquí dos libros característicos de esta nueva dirección en el enfoque de la literatura como un coto privado nada pacífico y, al mismo tiempo, íntimamente ligado a determinaciones venidas no sólo de otras series paralelas saturadas de justificiones ideológicas, sino también de territorios que se hallan más allá de las fronteras nacionales. Me refiero aquí a los libros, para mí complementarios entre sí, de John Guillory (1993) y de Pascale Casanova (1998), que me gustaría relacionar en esta exposición, como parámetros de una discusión internacional y dialógica entre las Américas y Europa.

Tanto Guillory como Casanova ponen el acento en la paradójica concepción de "lo nacional", como piedra de toque para la conformación de lo que ahora se reconoce como un proceso de "globalización". Si el siglo XIX ha sido el usufructuario máximo de la categoría de "nación", esta idea clave (redefinida como propia durante los procesos revolucionarios de 1789), no ha dejado de resultar un problema de cierta complejidad en el siglo XX, pero lo que es más: se ha cargado de una ambivalencia tan ominosa como la que Freud detectaba en su concepto de "Das Unheimliche". Inmensamente local pero marca indeleble de lo que se torna internacional, como en el caso de la obra de Kafka o de Joyce, "lo nacional" es en el siglo XXI dificultosamente definible en términos decimonónicos, en tanto los sucesos de la centuria pasada han demostrado que lo nacional en una cultura es determinado por la mirada extrañada propiciada desde lo que se considera extranjero, como lo evidencia la gestación de la obra "guatemalteca" de Miguel Ángel Asturias o la "argentina" de Ricardo Güiraldes, mediante la ironía de que *Hombres de maíz* y *Don Segundo Sombra* fueron ambas escritas en París.

Resulta ahora evidente, según lo afirman Guillory y Casanova, que las fronteras nacionales en el ámbito de la cultura son balizas ideológicas erigidas por las instituciones nacionales; es decir: la escuela, la universidad o los museos. Dichas instituciones, con sus implementos de difusión, ejercen una influencia determinante gracias a las mediaciones de que disponen. En efecto, sus mediadores son los intelectuales orgánicos, en sentido gramsciano, que propician la implantación de una visión del mundo compartimentalizada, a través de las esclusas que solicitan el consenso de la hegemonía de las élites que estos mismos intelectuales se encargan de catapultar y con las que se sienten identificados. Para John Guillory, la escuela y la universidad producen una verdad indiscutible dentro de la conciencia individual de alumnos y estudiantes, creando en ellos no sólo una conciencia literaria y genérica de lo que debe ser leído, sino propiciando una estructura mental quasi inamovible dentro de las futuras experiencias de lectura y usufructo de la cultura. Pero, además, los "curricula" o el *Pensum* de lo que debe ser leído en las instituciones educativas de cada nación no aparece como una decisión individual de algunos maestros y profesores determinados, sino como una dura batalla a nivel de tomas de partido más explícitamente ideológicas que atañen a la constitución política de cada país. En el mismo sentido, para Pascale Casanova, las decisiones que llevan a terminar de apropiarse de autores fronterizos a los límites nacionales, tampoco son operativos inocentes. Las fronteras nacionales aparecen en el terreno de la literatura como muros de defensa políticos tan arbitrarias como el propio sistema de canonización que pretende garantizar la difusión de la palabra divina. Todo ello responde, en el fondo, a una serie de componendas y compromisos que revelan en qué medida las historias de la literatura están hechas de aviesas inclusiones e exclusiones que benefician a grupos que pretenden la hegemonía cultural dentro de una formación social determinada. En el caso de la Argentina, es importante hacer notar que la Universidad de Buenos Aires ocupa un lugar destacado frente a las otras instituciones educativas del país, debido a la magnitud y concentración de la

Buenos Aires sanciona tiene validez nacional y no admite discusión. Es por ello interesante hacer notar que los programas de literatura argentina dentro de la UBA serán piedras de toque para la canonización de escritores. En este sentido, la tarea de divulgación de la obra de Julio Cortázar llevada a cabo desde la cátedra a cargo de la profesora Ana María Barrenechea a fines de los años 50 fue definitoria de la lectura que se haría en Latinoamérica de su obra en la década del boom latinoamericano. Por ello la anécdota que ubica a la afamada agente literaria Carmen Balcells bailando un tango con Cortázar en casa de los Goytisolo en Barcelona, delante de todos los escritores del boom, no es más que el sello de una legitimación a nivel internacional que había empezado bastante antes en el seno de un organismo educativo. De un modo paralelo, puede decirse que los autores propiciados por la cátedra de la profesora Beatriz Sarlo desde los años 80, apoyados por el órgano de difusión de la revista que ella dirige (*Punto de Vista*) ha significado un trampolín a la notoriedad para novelistas de la última generación como Marcelo Cohen o Rodolfo Fogwill.

Otro ejemplo clave de este operativo de justificación del posicionamiento predominante de una *élite* de intelectuales en función de mediadores lo representó en la Argentina el núcleo en torno a la revista *Sur* (1931-1979), del que Jorge Luis Borges fue un elemento significativo. Estos escritores resultarían sostenedores de la labor consensuadora del aparato educativo rioplatense que sellaba la convicción de una ubicación geográfica que daba la espalda a América Latina en favor de la marca distintiva del europeísmo como característica propia del Río de la Plata. En el seno de *Sur*, lo nacional era así definido a partir de la mirada europea, desde el propio nombre de la revista, bautizada por Ortega y Gasset como contrapunto de su propia *Revista de Occidente*. Sin pretender definir lo nacional, pero oponiéndose marcadamente a lo regional o pintoresco del color local que podía provenir de las provincias interiores del Río de la Plata, la revista Sur sostuvo un proyecto que hoy en día revela haber sido el más coherente, largo y fructífero de América Latina, en tanto coincidió con la idea de una literatura argentina capaz de digerir y reciclar lo mejor de la literatura del mundo, según se percibe en la propia labor creativa de Jorge Luis Borges. El éxito de este proyecto está a la vista. Si *Sur* no catapultó a la fama internacional a la directora de la revista, Victoria Ocampo, en cambio, sirvió de extraordinaria plataforma europea a Borges, gracias a los servicios de difusión en París de Roger Caillois, un excepcional emisario francés emigrado al Río de la Plata durante la guerra, quien regresó a Francia en la década del 50, después de haber estado muy vinculado a ese núcleo. A pesar de las diferencias con *Sur* de Borges, tanto la revista como este "maître à penser" estaban de acuerdo en la vocación europeísta de las *élites* argentinas que debían coincidir con los proyectos de escritura de sus miembros, según venía sucediendo también en otros países latinoamericanos, pero que en la Argentina no encontraba ningún obstáculo frente a la carencia de cualquier otro proyecto vernáculo. Es por ello que la aparición de la revista *Contorno* en 1953 dotó a Buenos Aires de un terreno apto para la polémica acerca de la función monopolizante de Borges, pero, sin embargo, no pudo dejar de lado la ambición europeizante, como vocación compartida con *Sur*, dado que tanto *Sur* como *Contorno* no podían dejar de mirar a París como cabeza de puente de cualquier proyecto colonizador de la cultura latinoamericana y, especialmente, ninguno de los dos órganos podía sentirse ajeno a la erupción del existencialismo sartriano como marca distintiva de la época que se vivía en el mundo.

Es interesante notar aquí que en los últimos años también la narrativa borgeana ha venido siendo incluida dentro de categorías del pensamiento europeo. Especialmente atractivo ha resultado así el trabajo de Thomas Richards, quien ha insertado el mundo cuentístico de Borges dentro de las perspectivas de lo que este investigador ha llamado el "archivo imperial". La idea borgeana de un mundo completamente supervisado, donde, sin embargo, entra un elemento de entropía que pone en duda todo el sistema (como en el cuento "La biblioteca de Babel") es deudora de una corriente de pensamiento que cundió hacia fines del siglo XIX en el momento de crisis del colonialismo inglés. En la obra de Borges existe, entonces, una mirada totalizante del mundo que, sin embargo, siente la gran ironía de sus limitaciones. Esta concepción globalizada y total del conocimiento coincide en Borges con la idea maestra en su narrativa acerca del derecho al abordaje

hayan sido recibidas con tal beneplácito en los centros académicos occidentales y que ello haya favorecido l recepción de la obra borgeana, dadas sus implicaciones con las ideas actuales acerca de totalidad y archivo. En este marco de pensamiento, no es tampoco casual que la mirada de Foucault se haya centrado en la irónica "enciclopedia china" de Borges y en su dudosa capacidad para la catalogación, que según Edward Said es la versión que Europa se había hecho de Oriente a partir de la invasión napoleónica en Egipto destacando en ese archivo de lo oriental la "inability to be accurate" (Said 1978: 47). Así a la admiración de Foucault por Borges en el comienzo de su *Les mots et les choses*, como la de Harold Bloom, que coloca a Borges en el centro del canon occidental, se han sucedido las menciones durante los 70 de todos y cada uno de los libros de teoría literaria de relieve internacional, como las de Julia Kristeva y de Fredric Jameson, donde el autor argentino aparece citado como agudo pensador y pionero de muchos de los temas que preocupan a los estudios teóricos actuales. La internacionalización de Borges ha llevado, por una parte, a ver al escritor argentino como figura mundial fuera de su posición de combate dentro de un contexto de lucha por la primacía de su escritura dentro del Río de la Plata (según a apuntado Beatriz Sarlo en su agudo ensayo titulado *Borges, un escritor en las orillas*). Sin embargo, el costado positivo de esta situación de ubicación mundial de la obra de Borges, que el propio autor hubiera querido para sí, según los gestos de universalidad de su obra, así como el haber diseñado el lugar donde debían residir sus restos en el Cementerio de Plainpalais en Genève), reside en que su recepción es tal que se inserta en una Weltliteratur sin más. Por otro lado, mientras que en el territorio de la música nadie discutiría que la aparición de Berlioz o Wagner cambiaron el modo de componer en Occidente y no sólo en Francia o en Alemania, ha parecido hasta hace poco tiempo que las literaturas nacionales tenían derecho a cierto nacionalismo. De hecho en Alemania existe un "pope" canonizador de los nuevos autores con presencia mediática en la televisión alemana, que es completamente desconocido en los otros países europeos, para no decir en las Américas.

Pero lo interesante en la figura de Borges y, en parte también en la de Cortázar, es que ambos escritores argentinos se hallan todavía en el lado de la divisoria de aguas que tenía a París como el eje dador de legitimación internacional. El cambio de la geopolítica literaria a nivel mundial con el nuevo centro que inaugura Nueva York va a estar dado en el Rio de la Plata por la presencia de un autor revolucionario como Manuel Puig. En efecto, sus novelas no sólo se hacen eco del mundo de lo popular según los patrones hollywoodenses, desde su primera novela *La traición de Rita Hayworth* de 1968, sino que Puig revela ser el primer latinoamericano en hacer suyo el mensaje crítico del pop art norteamericano, nacido en la década de los 50, como respuesta a las vanguardias europeas o como su continuación enriquecida por la frescura de los que toman los elementos de la tradición sin idolatría. En otras palabras, Manuel Puig introduce en Latinoamérica una postura postmoderna que se había venido anunciando en la obra de Borges (especialmente en la inversión borgeana de las condiciones narrativas como sucede en "Pierre Menard, autor del Quijote").

Permítaseme ahora una digresión bien postmoderna, al hacer una mención que viene de un territorio aparentemente tan frívolo como la moda. A veces, algunas prácticas de la vida vivida sirven para comprender todo el conjunto de una postura analítica a nivel académico. Sucede que durante el pasado mes de enero de 2003, en el Victoria and Albert Museum de Londres se organizó una exposición fundamental y exhaustiva acerca de la labor del diseñador de origen italiano Gianni Versace. Ahora bien, lo que llama la atención en esta vida dedicada al diseño fastuoso conectado con la teatralidad pero también con nuevas concepciones de la sexualidad y las separaciones de lo que llamaremos "gender", en el sentido del plus que la sociedad adjudica a ciertas conexiones del sexo biológico sancionadas como inmutables, pero completamente mudables e ideologizadas, en la propia vida cotidiana, es que Gianni Versace haya proclamado que no creía en el buen gusto. Una declaración de principios tan postmoderna parece una pista riquísima para una teoría también postmoderna del arte, en tanto esa afirmación se parece mucho con las propias declaraciones de Manuel Puig en el terreno de la literatura, es decir ambos creadores, el italiano y el argentino,

Museo (al estilo de los futuristas italianos de la Primera Guerra), sino a poner en duda los mismos cimientos de la historia del arte, haciendo uso ilimitado y consciente de sus hallazgos. No es por azar así que Gianni Versace se declara un admirador del pop art norteamericano y que uno de sus modelos más "flamboyantes" reproduce al infinito, en la propia tela del vestido, el famoso cuadro de Andy Warhol con la figura icónica de Marilyn Monroe, dotando a aquello que ya era símbolo de repetición en el pop art de un nuevo soporte de mercado, como es el Westampado reproducido de modo ilimitado, para gozo de cualquier seguidor de los atisbos pioneros de Walter Benjamin en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*

Si Gianni Versace rinde homenaje a Christian Dior y Schiaparelli, a Chanel y Worth, es decir a toda la historia de la *haute couture* (que en nuestra mirada puede funcionar como emblema de lo que en el domino del arte sería la Alta Literatura), al mismo tiempo su estilo revolucionario se caracteriza por el uso de los materiales más refinados desde la Edad Media (como las telas tejidas en malla de oro), con los gestos desmitificadores de jeans en el mismo sintagma. Así, si Versace da por tierra con los dogmas más sólidos de la alta costura al declarar la guerra a las simetrías del Boulevard Saint Honoré, prefiriendo la teatralidad del camp norteamericano, la exposición de su labor creativa en el conjunto de varias décadas de labor muestra, al mismo tiempo, que el eje de sus decisiones no concierne ya solo a Europa (Italia, Francia), sino, al mismo tiempo a los medios masivos (las figuras del cine, los diseños para las puestas de ópera), que trasuntan las fronteras, pero que tienen su punto nodal de difusión en la industria del espectáculo dirigida desde Nueva York.

Volviendo al aspecto literario de nuestra exposición, recordemos que una revista tan importante como *The Paris Review*, mostraba la originalidad de mencionar en su título el prestigio de un eje literario europeo, pero, en rigor, era editada en Estados Unidos para expresar así la voluntad del Nuevo Mundo de anexionar el lugar que había sido el ombligo cultural, por lo menos desde el siglo XVII, como cuando Edgar Alan Poe ubicaba sus relatos policiales fundacionales en París, como "The Mystery of Marie Rogêt" o de "The Murders of the Rue Morgue", y, sin saberlo, sentaba las bases del género detectivesco de Inglaterra. Estas torsiones culturales, sin embargo, pueden leerse hoy en día como cargadas de sentido, cuando lo que se busca es algo que trasciende la idea de las literaturas nacionales. En el mismo sentido, puede decirse que Manuel Puig lanza su más cabal lectura del cese del imperio parisiense a partir de su abandono de *Cinecittà* en Roma, por el atalaya cultural que le significa Nueva York en los 60, confluencia de todas las corrientes de pensamiento que han sido significativas en la segunda mitad del siglo XX, empezando por la lucha emancipatoria del feminismo. No es de extrañar, entonces, que este mismo autor solicite al estilo *pop art* el préstamo irónico para el título de su novela de 1973 que habría de llamarse *The Buenos Aires Affair*. En este texto la metáfora del poder dentro del campo de la pintura moderna en la ciudad que aparece en el título se vincula con el mundo de la cultura hollywoodense en los epígrafes para cada capítulo, tomado de las películas más significativas de la ideología norteamericana en la época de su expansión. Así el título y parte de la ubicación de la trama relacionada con su temática neoyorkina marcan la independización del tema europeo, que había sido el patrón hasta por lo menos *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. En este sentido, las novelas de la argentina Luisa Valenzuela, publicadas en las dos últimas décadas, llevan la marca de este giro de los intereses como lo que podríamos llamar la "detectión del efecto Nueva York".

La idea de un campo de fuerzas en la literatura argentina permite suponer, entonces, una especie de figura romboidal con Borges como maestro indicutido en su parte superior, mientras en los dos ángulos cercanos estarían, a la izquierda (leyendo la figura geométrica cronológicamente en el sentido de las agujas del reloj), su contendiente más inmediato - Roberto Arlt - y, a la derecha, sus delfines - Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar: formando una serie del tipo A/B/BC. Este triángulo primero aparecería completado por las fracturas de las décadas del 70, donde aparecen visibles otras plumas no previstas por Borges y que escapan a su control, aunque no dejan de representr una lucha por la autonomía del universo borgeano: Silvina Ocampo y Manuel Puig. La secuencia formaría una figura del tipo A/B/BC/OP.

de la enunciación: nosotros en el año del 2003. Esto significa que dentro de dos décadas la figura puede aparecer diferente si se hicieran visibles escritores que ahora nos parecen no haber cuestionado el canon hasta el punto de torcer el timón de la literatura argentina, como en algún momento parecieron hacerlo narradores (ahora vistos como menores), como Leopoldo Marechal o Ernesto Sábato.

La presencia de la obra de Manuel Puig en el número 42 de la Colección Archivos muestra que ese impulso que lleva a colocar a Manuel Puig en el canon de la literatura latinoamericana parece haber logrado su objetivo. Esta misma presencia (y la ausencia de Borges en la colección) parece permitir la lectura posible de una tendencia hacia la superación de la omnímoda ubicuidad del maestro.

BIBLIOGRAFÍA:

BENJAMIN, WALTER

(1936) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort, Suhrkamp, 1977.(Ed.castell.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en idem: *Discursos interrumpidos I*.)

BLOOM, HAROLD

(1973) *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Avila, 1991.

(1994) *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, London, Macmillan, 1995.

BOURDIEU, PIERRE

(1966) *Campo de poder y campo intelectual*, B.Aires, Folios, 1983.[Primera edición francesa aparecida en *Les Temps Modernes*].

(1979) *La distinction. Critique sociale du jugement*, París, Minuit.

(1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, du Seuil.

(1997) *Capital cultural, escuela y espacio social* (compilación y trad. de Isabel Jiménez), México, Siglo XXI.

BURKE, SEÁN

(1992) *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press.

CASANOVA, PASCALE

(1999) *La république mondiale des lettres*, París, du Seuil. [edición castellana: *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001].

FOUCAULT, MICHEL

(1966) *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1984.

GUILLORY, JOHN

(1993) *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, 1994.

JAMESON, FREDRIC

(1988) *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986; Volume 2 (Synytax of History*), Minneapolis, Univ. of Minnesota Pres 1989.

KRISTEVA, JULIA

1980.*Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*, París, du Seuil.

RICHARDS, THOMAS

(1993) *The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire*, Londres/N.York, Verso.

SAID, EDWARD

(1978) *Orientalism*, Londres/Henley, Routledge/Kegan Paul.

SARLO, BEATRIZ

(1993) *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

Nota:

1.- Este texto fue leído en su traducción al alemán como conferencia en la Universidad de Gotinga (Alemania) el 4 de febrero de 2003, respondiendo a una invitación del Prof. Manfred Engelbert, Decano del área de Filologías Románicas.

Fuente: everba.org/spring03/servelli.htm | **Edición:** Primavera 2003 | **Fecha:** 2003-04-01

Mirando al sesgo: el cine en el texto borgeano
Por Martín Francisco Servelli

> "[...] a partir de ese momento empecé a reflexionar más seriamente que antes sobre la condición de Borges, destinado, obligado a la universalidad, forzado a ejercitar su espíritu en todas direcciones, aunque más no fuera para escapar a la asfixia argentina. Es la nada sudamericana lo que hace a los escritores de todo un continente, más vivos y diversos que los europeos del Oeste, paralizados en sus tradiciones e incapaces de salir de su prestigiosa esclerosis."
>
> EMILE CIORAN(*)

El diálogo que entablan el cine y la literatura en la obra de Borges posee múltiples ángulos de acercamiento, según se privilegie la práctica cinematográfica emprendida por el autor en tanto guionista, o se focalicen las diversas adaptaciones realizadas a partir de sus cuentos, o se analice la práctica narrativa poniendo el énfasis en la relación con el cine en tanto modelo formal de la misma, o se atienda a su labor como crítico cinematográfico. El trabajo fundamental de Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine*, propone un recorrido a través de las distintas instancias enumeradas dividiéndolas en dos grandes apartados cuyas denominaciones revelan en el retruécano, "Borges sobre cine" y "cine sobre Borges", una doble dirección que podemos extender a todos los aspectos que asume la relación entre cine y literatura en la obra de nuestro autor: si la literatura interpela al cine lo hace en tanto sujeto y objeto de una interpelación de sentido inverso.

La indagación que aquí desarrollamos se propone, partiendo de las reseñas sobre los films particulares, artículos y prólogos anexos, deducir una concepción del cine según Borges (una suerte de *ars cinematográfica*) que nos sirva de matriz para constatar su funcionalidad a la labor cuentística inaugural que Borges lleva a cabo en el suplemento de los sábados del diario *Crítica*, promediando la década del 30. El análisis releva textos de diversos géneros (crítica, ensayo, cuento) que canalizaron su reflexión en torno al cine, e intenta conciliar los objetos particulares que atrajeron la atención del escritor con una hipótesis general sobre el lugar asignado al cine en el marco de su obra. Hipótesis regida por la premisa de subsumir los textos aislados a una instancia de comprensión ideológica que los integre en un sentido conjunto.

La reseña: un laboratorio estético

Entre las formas literarias frecuentadas por Jorge Luis Borges, la reseña bibliográfica ocupa un lugar injustamente relegado. Al menos en la consideración del autor, la cuantiosa producción encuadrada en el género no alcanzó merecimiento suficiente para figurar en la edición de las *Obras completas.* Sin embargo las reseñas canalizaron una serie de preocupaciones teóricas que desmienten la supuesta minoridad de esta forma breve. Sin pretender elaborar un cuerpo doctrinario sistemático, Borges se sirvió de las mismas para explicitar un conjunto de ideas literarias que contribuyeron a definir las líneas generales de una poética propia. La presencia continua del escritor en los medios de comunicación masiva, desde su regreso a Buenos Aires en 1921, da cuenta de una intensa práctica periodística(1) que alcanzará en el caso del comentario bibliográfico una particular perfección y dominio del género, al punto de constituir asimismo uno de los procedimientos narrativos característicos de la ficción y el ensayo borgeanos.

En este vasto marco de referencia de la reseña o el comentario literario podemos incluir las notas sobre cine, como una variante sustancial orientada por un eje común que se resume en la imagen del *laboratorio estético*, y deriva, en el objeto específico del presente trabajo, en un *ars cinematográfica*.

En el ensayo "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial" José Fernández Vega analiza un corpus de 30 notas bibliográficas referidas al género policial, extraídas de las 208 colaboraciones producidas entre 1936 y 1939 para la sección de letras extranjeras de la revista *El Hogar*. Además de considerar la intención teórico-crítica que asumen las incursiones de Borges en las páginas literarias de los medios masivos ("un espacio donde edificar, siquiera furtivamente, una teoría literaria"), Fernández Vega postula una función pedagógica complementaria:

> "Hay también en estas reseñas una actitud que podría denominarse pedagógica, en tanto son, a la vez, ejercicios estéticos y ensayos dirigidos a influir en el gusto popular mediante la difusión periodística de instrumentos conceptuales (o quasi-conceptuales) que permiten la valoración de una literatura de difusión masiva como la policial"**(2)**

Las dos líneas que trasuntan las reseñas, la teórico-crítica y la pedagógica, pueden reconocerse a su vez en las notas cinematográficas publicadas en *Sur* entre 1931 y 1945, recopiladas posteriormente por Edgardo Cozarinsky en *Borges y el cine*. También allí la práctica periodística importará el ejercicio estético y la difusión de instrumentos conceptuales aplicados a la valoración de "una vasta y compleja literatura, ejercitada con desempeño feliz en todos los géneros"**(3)**: Hollywood.

Decálogo del perfecto cineasta

Los prólogos constituyen otra de las formas "periféricas" de la obra de Borges —como las conferencias y los múltiples libros de conversaciones— elegida para la construcción y difusión de aspectos formales de su poética. El que antecede a *Los orilleros* **-** *El paraíso de los creyentes*, los dos guiones cinematográficos escritos en colaboración con Adolfo Bioy Casares, data de 1951 y expone una suerte de catálogo preceptivo de la concepción cinematográfica que sustenta la escritura de los guiones. Un repaso de los tópicos allí compendiados servirá para reconocer en las notas sobre cine una serie de constantes teóricas que estructuran las reflexiones sobre los films particulares.

La adscripción incondicional al cine clásico norteamericano orienta gran parte de la producción crítica de Borges sobre cine, a la vez que circunscribe los objetos particulares de análisis a esta matriz omnipresente. Tempranamente Borges compuso un esquema general en donde ubicar a las principales tendencias o escuelas cinematográficas. A partir de una formulación por momentos dicotómica de las características propias de la escuela soviética y de la norteamericana estableció un paradigma referencial que se completa con las observaciones dirigidas a la producción fílmica alemana, y más aisladamente a la francesa. La oposición básica que enfrenta a la filmografía europea con la americana se funda en el concepto de *continuidad*. A propósito de una vindicación de la película argentina *La Fuga*, (en contraste con cierta animadversión del autor hacia la cinematografía nacional), escribe Borges:

> "Hay numerosos films —*El martirio de Juana de Arco* sigue siendo el espejo y el arquetipo de ese adulado error— que no pasan de meras antologías fotográficas; acaso no hay un solo film europeo que no sufra de imágenes inservibles... *La fuga*, en cambio, fluye límpidamente como los films americanos"**(4)**

La transparencia y fluidez narrativa, sello indeleble del cine norteamericano, se corresponde, de más está señalarlo, a un deliberado manejo de las pautas y convenciones propias del lenguaje cinematográfico, tal como aparece codificado ya en 1915 por David Wark Griffith en el film que marca un hito en la evolución del cine, desde su primitivo carácter de juguete o atracción de feria hacia su forma artística actual, me refiero a *El nacimiento de una Nación***(5)** de 1915.

representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo"[6]—, encontramos que es justamente ese conjunto de *opciones normalizadas* (convenciones argumentales, construcción de personajes, principio de causalidad, entre otras) el objeto predominante de la reflexión crítica de Borges sobre cine. Siendo el protagonista (el personaje más especificado) el medio o agente causal principal de la narración canónica, y la causalidad el primer principio unificador, no extraña que Borges haya dedicado a estos dos elementos una atención central en sus notas sobre cine. Otro tanto ocurre con la composición argumental, que Bordwell define de manera concisa y eficaz: "el argumento consiste en una situación inalterada, la perturbación, la lucha y la eliminación de esa perturbación" (p.157).

La aceptación por parte de Borges y Bioy de las "convenciones del cinematógrafo" a la hora de componer sus guiones en colaboración constituye el eje del prólogo a los mismos. Allí plantean un disciplinado manejo de las pautas argumentales que remite a las lecciones aprendidas de sus directores favoritos:

> "El lector de estas páginas hallará, previsiblemente, el *boy metes girl* y el *happy ending* [...]. Es muy posible que estas convenciones sean deleznables: en cuanto a nosotros, hemos observado que los films que recordamos con más emoción —los de Sternberg, los de Lubitsch— las respetan sin mayor desventaja"[7]

A propósito del "happy ending" señala Bordwell que el final clásico no es estructuralmente decisivo, ya que no representa la conclusión lógica de una serie de acontecimientos, sino que pude asimilarse mas bien a un epílogo tendiente a celebrar la estabilidad conseguida por los personajes principales. La comprobación que suministra remite a las estadísticas: "Es significativo que, de cien ejemplos al azar de películas de Hollywood, aproximadamente sesenta acaben con la pareja romántica unida —el tópico del final feliz, coronado frecuentemente con un beso—". Si bien la práctica cinematográfica de Borges se orienta de acuerdo a esta pauta (como atestigua la cita transcripta), la tarea crítica depara ciertos juicios de valor ambiguo, sino negativo, al mismo respecto, como aquel que observa el ascetismo argumental del cine norteamericano, "En efecto, hace muchos años que Hollywood (a semejanza de los trágicos griegos) se atiene a diez o doce argumentos"[8], o el comentario tangencial emitido a propósito de la película *Prisioneros de la tierra* (de Mario Soffici, basada en relatos de Horacio Quiroga): "Hay un vigoroso argumento, no contaminado de cursilería virginal norteamericana"[9].

La sinopsis argumental constituye otro de los procedimientos característicos del texto borgeano[10] que se integra con naturalidad a las reseñas sobre cine. Generalmente concebidos como ejercicios de reescritura, los resúmenes argumentales exceden la fidelidad al original con datos añadidos o invenciones nimias que trastocan el sentido para dirigir la reflexión hacia los terrenos propuestos por el narrador. Quizá la dedicada a *Citizen Kane* ("Un film abrumador") sea la más ilustrativa. Suscribiendo *avant la lettre* la primera tesis sobre el cuento de Ricardo Piglia ("un cuento siempre cuenta dos historias"[11]), Borges expone sucintamente los dos argumentos de *El ciudadano*:

> "El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos. Es formulable así: Un vano millonario acumula estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres, y mujeres; a semejanza de un coleccionista anterior (cuyas observaciones es tradicional atribuir al Espíritu Santo) descubre que esas misceláneas y plétoras son vanidad de vanidades y todo vanidad; en el instante de la muerte, anhela un solo objeto del universo ¡un trineo debidamente pobre con el que su niñez ha jugado!"

La reducción al absurdo de Kane como coleccionista de objetos, propone

investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto". Volviendo a Piglia, y su "Tesis sobre el cuento" —donde la historia 1, narrada en primer plano, encubre a la historia 2, construida en secreto— damos con la hipótesis de que es justamente Borges el introductor de una variante fundamental al esquema propuesto, la cual consiste en "[...] hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato". Del orden propio del saber del cuentista (su *know how*) podemos hacer derivar, entonces, la sagacidad analítica de Borges-crítico-de-cine a la hora de producir un resumen argumental. También cuando se reseñe a sí mismo, en el prólogo a *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, Borges propondrá un tema para ambos guiones que ahora podemos identificar con la historia 2 de la tesis de Piglia:

> "El tema de la busca se repite en las dos películas, Quizá no huelgue señalar que en los libros antiguos, las buscas eran siempre afortunadas; [...]. Ahora, en cambio, agrada misteriosamente el concepto de una busca infinita o de la busca de una cosa que, hallada, tiene consecuencias funestas. K, el agrimensor, no entra en el castillo y la ballena blanca es la perdición de quien la encuentra al fin".

Literatura y cine se interpelan mutuamente en el corpus de las reseñas cinematográficas en un vaivén continuo que no reconoce una dirección unívoca. Otro de los tópicos que sustenta lo dicho, lo constituye el lugar central asignado a la construcción de los personajes en las notas sobre cine, que trataremos en el próximo apartado. Allí se revela un hilo rojo que atraviesa sin solución de continuidad la reflexión literaria y la cinematográfica, estableciendo un régimen de contaminación mutua que verificaremos más adelante en la práctica narrativa.

"El presentador de almas"

En un artículo publicado en 1929 en el diario *La Prensa*, titulado "El cinematógrafo, El biógrafo"**(12)** Borges recurre a un término en desuso —*biógrafo*— para contraponer, a partir de una formulación etimológica, al más contemporáneo de *cinematógrafo* en una operación que invierte el orden cronológico al actualizar el término antiguo y remitir el actual a los orígenes del cine. La distinción apunta a establecer una especificidad del cine que separa su aspecto técnico o maquínico, de mera reproducción del movimiento, para centrarse en la recepción subjetiva del hecho fílmico, esto es, en el espectador: "Biógrafo es el que nos descubre destinos, el presentador de almas al alma". Despojado de su esencia cinemática, el punto de vista de la recepción habilita inmediatamente la comparación con los géneros literarios ("Novela es presentación de muchos destinos, verso o ensayo es presentación de uno solo"), comparación que se extiende a la prueba propuesta para el reconocimiento del *biógrafo*, la cual es asimilable a la reacción del lector ante la literatura de ficción, "la de sentir o no una presencia, un acuerdo humano". Charlie Chaplin, Emil Jannings y George Bancroft son convocados en el artículo para ejercer una "vindicación perfecta del biógrafo", el primero como poeta ("narrador de sí mismo"), el segundo como novelista múltiple en su impecable construcción de "caracteres diversísimos, tan incomunicables entre sí que ni podemos imaginarlos comprendiéndose".

Es destacable el hecho de que Borges recurra nuevamente a factores vinculados a la recepción del film a la hora de plantear las propiedades constitutivas de los personajes. En 1951, en el prólogo que elegimos para puntear los elementos directrices de la concepción borgeana del cine, se explayará al respecto:

> "También son convencionales estas comedias en lo que se refiere al carácter del héroe y de la heroína. [...] son meros sujetos de la acción, formas huecas y plásticas en las que puede penetrar el espectador, para participar así en la aventura. Ninguna marcada singularidad impide que uno se

identifique con ellos".

Se entiende, poniendo en relación la cita con el artículo de *La Prensa*, la importancia que reviste la eficacia de la identificación propuesta que, actores mediante, producirá esa "escritura de la vida" que se quiere propia del biógrafo.

Las premisas sugeridas para la construcción de caracteres participan de una finalidad general que pude resumirse en la descripción que brinda Bordwell del espectador clásico en su trabajo ya citado: "En su conjunto, la narración clásica controla el ritmo del visionado pidiendo al espectador que construya el argumento y el sistema estilístico en una forma sencilla: construir una historia denotativa, unívoca e íntegra".

Transcribo a continuación una serie de citas pertenecientes al corpus de notas sobre cine, de cuyo conjunto intentaremos deducir los lineamientos de una teoría del personaje cinematográfico que servirá para contrastar con la práctica narrativa que inaugura *Historia universal de la infamia*:

> -"Salvo la ciega luminosa, que tiene lo extraordinario de la hermosura, y salvo el mismo Charlie, siempre tan disfrazado y tan tenue, todos sus personajes son temerariamente normales." (Sobre *City Lights*, en "Films".)
>
> -"Hay personajes que parecen de veras y hay otros disfrazados." (Sobre *Street Scene*, en "Street Scene".)
>
> -"Los personajes son extraordinariamente precisos" (Sobre *El bosque petrificado*, en "El bosque petrificado".)
>
> -"Los personajes —doctores, patoteros y compadrones de 1906 — hablan y viven en función de diferencia con el año 1937. No existen fuera del color local y del color temporal." (Sobre *Los muchachos de antes no usaban gomina*, en "Dos films".)
>
> -"Otro error, acaso insanable: la intromisión de personajes caricaturales (en este caso, la directora de la escuelita) que contaminan a los otros de irrealidad. A los otros y a la historia que los hospeda." (Sobre *La fuga*, en "La fuga".)

Un campo semántico negativo demarca, por exclusión, los límites que deberían encuadrar al personaje cinematográfico: "normales", "disfrazados", "caricaturales", "irreales". Pero normal e irreal parecieran constituir los extremos de un arco de caracterizaciones que prácticamente agota las posibilidades. En esta encrucijada, el ensayo sobre Hawthorne ("Nathaniel Hawthorne"), señalado por Molloy como fuente de la más didáctica teoría sobre el personaje en el texto borgeano, puede servir de ayuda para establecer los lineamientos buscados. Refiriéndose al método narrativo de Hawthorne, que bosqueja una situación argumental como punto de partida, para luego componer los caracteres que la encarnen, Borges afirma:

> "Ese método puede producir, o permitir, admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad, la trama es más visible que los actores, pero no admirables novelas, donde la forma general (si la hay) sólo es visible al fin y donde un solo personaje mal inventado puede contaminar de irrealidad a quienes lo acompañan"**(13)**

La observación final es idéntica a la emitida a propósito de "la directora de la escuelita" en la cita de más arriba (correspondiente a la reseña del film *La Fuga*). También en la invención del personaje cinematográfico (que a diferencia del literario atraviesa tres instancias mediadoras: guionista, director y actor) se juegan aspectos centrales de la eficacia narrativa de un film, en función de la relación de verosimilitud que se establezca a partir de un uso apropiado de las convenciones. Cabe advertir que no se trata en

película de Chaplin, "City Lights", es ilustrativa de la postura del autor:

> "Hay películas reales [...]; las hay de voluntaria irrealidad: las individualísimas de Borzage, las de Harry Langdon, las de Búster Keaton, las de Eisenstein. A este segundo género correspondían las travesuras primitivas de Chaplin, [...]. *City lights* no consigue esa irrealidad, y se queda en inconvincente". (p.28-29)

El subrayado es mío y resalta la precisión de un término que corrige al nuestro (verosimilitud) al permitir incluir en su espectro semántico a las inverosimilitudes legítimas**(14)** que también pueden dar sustento a una narración cinematográfica.

Dado el carácter definitorio que adquiere la construcción de personajes en la concepción del cine de Borges, parecería lícito asimilarla a la del personaje novelesco, e inferir de aquí, que el estatuto genérico de un film es análogo, en este tópico, al de la novela. El tratamiento otorgado a los personajes en los cuentos que inauguran la escritura ficcional de Borges avala lo antedicho, representa una prueba por la inversa. Los cuentos de *Historia universal de la infamia***(15)** priorizan los lineamientos argumentales (la trama) por sobre la construcción exhaustiva del personaje literario. Este último resulta bocetado mediante la presentación circunstancial de algunos rasgos aislados: Monk Eastman recorriendo su imperio neoyorkino con una paloma al hombro, el negro Bogle detenido en cada bocacalle recelando el cruce fatal, la crencha rojiza de Billy the Kid sobresaliendo en un conventillo plagado de negros, Kuranosuké, el consejero, revolcado en un vómito mientras pergeña la venganza. El campo semántico negativo señalado en la serie de citas con que pretendimos delinear una teoría del personaje cinematográfico (según Borges) es perfectamente aplicable a este conjunto de personajes: disfrazados, caricaturales, irreales.

La elección y presentación de los personajes biografiados en HUI no apunta a una familiarización con el lector sino, por el contrario, a un extrañamiento, de manera tal que la única coherencia posible sólo pueda darse en la máscara. Los cambios de nombres, los nombres falsos, la ausencia de "efigies", la impostura, y el enmascaramiento dominan los relatos. Señala Molloy en *Las letras de Borges*, que "el personaje de Borges rara vez es *persona*, si actante diseminado en el texto", no hay un personaje que encarne en una situación que dé cuenta del texto, sino que hay en los cuentos una "situación plural", la organización de un argumento.

Vale para Tom Castro (o Arthur Orton o Roger Tichborne), para Monk Eastman (o Edward Ostermann o su larga cadena de alias), para la viuda Ching (o "Brillo de la Verdadera Instrucción"), lo mismo que para el ciudadano Kane —excepción cinematográfica que confirma la regla— "Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias"**(16)**.

Un género híbrido: la novela cinematográfica

Ya vimos en el artículo "El cinematógrafo, El biógrafo" cómo los géneros literarios eran invocados para ejemplificar la caracterización del biógrafo como "presentador de almas": finalmente, tanto la novela como la poesía y el ensayo decantaban, desde el punto de vista adoptado, en un solo género, ya que "el poeta o escritor de ensayos es novelista de un solo personaje que es él".

La asociación de cine y novela puede rastrearse en dos ensayos incluidos en *Discusión***(17)** que tratan aspectos narrativos de la literatura, y entablan vínculos parciales con el arte cinematográfico. El denominador común de ambos (más allá de la sugerencia del autor en el prólogo respectivo de agruparlos en un tríptico junto al artículo "Films") vine dado por un eje de reflexión orientado a los procedimientos formales de la novela; pero, significativamente, las conclusiones a las que arriba Borges resultan ser de

novelística ("El arte narrativo y la magia") deriva en la distinción de dos procesos causales, uno "natural" y otro "mágico", el último de los cuales resulta procedente "en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood [...]". Partiendo de un análisis de los procedimientos de la novela, Borges enuncia una ley —"Todo episodio en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior"— aplicable al cuento y al cine. Un desvío similar puede observarse en el ensayo dedicado a la indagación de los procedimientos por los cuales la novelística clásica construye su realidad textual ("La postulación de la realidad"). De los tres modos propuestos (la "notificación general de los hechos que importan", "imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus desviaciones y efectos", y "la invención circunstancial"), Borges destaca el tercero por su dificultad y eficiencia, a la vez que lo declara el menos literario, afirmación que corrobora uno de los ejemplos suministrados: el de "las novelas cinematográficas de Josef von Sternberg".

La ley del hampa (*Underworld*, 1927) uno de los films de Sternberg asiduamente citado por Borges con notas de admiración, nos proporciona un caso de aplicación precisa de este procedimiento, que Borges define como "pormenores lacónicos de larga proyección", esto es, momentos privilegiados de una narración que disponen una concatenación de motivos donde las justificaciones verosímiles ceden su función a un ordenamiento mágico, "donde profetizan los pormenores". En una de las escenas iniciales del film, correspondiente a la presentación de la protagonista femenina, Feathers (Plumas) —caracterizada por Evelyn Brent—, la cámara sigue en su recorrido el ingrávido vuelo de una pluma, cuyo camino aéreo nos lleva directamente al personaje evocado; hacia el final de la película, el gangster Bull Weed (George Brancroft) conocerá al salir de la cárcel, por una de esas plumas halladas en su guarida, que su amante lo ha engañado con su abogado.

Estos "momentos significativos", así como el énfasis en determinados gestos y actitudes caracterizan tanto a los primeros films de Von Sternberg, como a muchos de lo relatos de Borges, a la vez que sugieren uno de los rasgos destacados de las reseñas fílmicas, que suelen citar dos o tres escenas definitorias de la visión del film, planos memorables que fijan la película en la mente de Borges-espectador**(18)**. Son gestos que significan entero ya al personaje, ya al texto, y que no carecen de proyecciones simbólicas. Así una escena que Borges juzga memorable en el film de Mario Soffici, *Prisioneros de la Tierra*, donde "uno de los capangas, desde el caballo, mata al mensú de un solo balazo lacónico y ni siquiera vuelve la cabeza para verlo caer" (Cozarinsky, 63), tiene su correlato literario en el final del cuento "El fin", cuando el moreno, consumada la venganza contra Fierro, limpia el facón ensangrentado y se vuelve con lentitud, si mirar para atrás.

Silvia Molloy, que analiza en detalle el ensayo citado ("La postulación de la realidad"), afirma que el interés de Borges por el segundo y tercer modo de postular la realidad, en detrimento del primero, se debe a que proponen la posibilidad de una notificación particular del rasgo diferencial, "ese rasgo diferencial elusivo que va quedando en todo texto de Borges" como un resto inasimilable. La crítica observa, a propósito de dicho énfasis gestual:

> "Ignorar la carga calculadamente individual de esos gestos, aminorando su extrañeza, forzándolos a significar de manera unívoca en la estructura de un relato donde obviamente ya están —con su inasible extrañeza— es tarea simplista y empobrecedora. [...]. En esos espacios circunstanciales, a menudo ambiguos si no inexplicables, se asienta la postulación de la realidad narrativa borgeana."**(19)**

Otra escena de *Underworld* ilustra eficazmente lo que venimos diciendo: aquella en que Bull Weed, acorralado por la policía, ante un inminente tiroteo, hace un aparte para alimentar a un gatito bañando su dedo en leche y dándoselo a chupar tiernamente. De igual modo Monk Eastman, prototipo del pistolero convencional de los films de gangsters, demuestra, en un relato incluido en HUI, su pasión por los animales (especialmente gatos y palomas): "Los quería individualmente y solía recorrer a pie su distrito con un gato feliz

acribillado del malevo neoyorkino.

La indagación de los procedimientos narrativos del cine por parte de Borges se orienta en la búsqueda de una economía narrativa, a través de una sintaxis menos discursiva que la verbal, es decir, una sintaxis que omita el moroso "tejido conectivo" (la expresión es de Cozarinsky) propio de la práctica novelística. La respuesta claramente encuentra su viabilidad en el cine, que al igual que la memoria procede por imprecisión y selección:

> "[...] el entreverado estilo incesante de la realidad, con su puntuación de ironías, de sorpresas, de previsiones extrañas como las sorpresas, sólo es recuperable por la novela, intempestiva aquí. Afortunadamente, el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados"**(21)** (*Evaristo Carriego*)

Por lo dicho, la "novela cinematográfica" representa un estadio genérico superador, si entendemos el término como una síntesis de las ventajas narrativas que ofrece el cine a partir de la práctica específica del montaje**(22)**, por un lado, y de la invención precisa de personajes propia de la novela y acorde con el componente *biográfico* del cine, por otro. Una solución que incorpora las eficiencias parciales de cada género.

Crítica de la crítica

Un lugar frecuentado por la crítica literaria correlaciona el ejercicio ficcional que emprende Borges en *Historia universal de la infamia* con la reflexión en torno al arte cinematográfico que llevó a cabo por los mismos años de la publicación de los cuentos. Los dos prólogos**(23)** que anteceden la lectura de estos últimos avalan la operación con autoridad etimológica (aquella que emana del autor). Pero muchos de los argumentos invocados para justificar dicha relación son también aplicables a otros títulos de la bibliografía borgeana sin que de hecho sea necesario remitirlos al carácter precursor del cine en Borges. Por ejemplo, uno de los procedimientos señalados en el prólogo a la primera edición de HUI, "las enumeraciones dispares", puede remitirse al concepto de montaje, que permite un enlace de imágenes e ideas que no necesariamente responden a una lógica causal, o bien puede ser tratado con independencia de esta analogía y remontar el procedimiento a su tradición literaria. Pero seguramente el análisis que ofrece Sylvia Molloy de este procedimiento privilegiado por Borges, en el capítulo séptimo de su ensayo citado ("El soterrado cimiento"), sea el más pertinente ya que el mismo recibe un tratamiento por su funcionamiento particular en el texto borgeano; ya no se trata de la enumeración *per se*, sino que, con Molloy, el procedimiento adquiere un nombre propio, "la enumeración heteróclita":

> "Como desesperaciones aparentes y consuelos secretos habrán de considerarse, en su obra, la desarticulación sistemática y la salteada detención en lo incomunicado, la fragmentación que enjuicia la prevista sucesividad textual a la vez que socava la superstición del texto único y definitivo. Borges cuestiona e inquieta los componentes del destino del hombre como cuestiona la configuración sintáctica de un texto, temiendo y conjurando el posible reverso de la heterogeneidad que propone: *un* yo, *un* tiempo, *un* mundo, *un* texto determinados por la severa causalidad".

Lo antedicho vale como salvedad, mas no invalida la línea de análisis que conecta cine y procedimientos formales en HUI, la cual es explícita y verificable. Las sugerentes indicaciones manifiestas en los prólogos mencionados se comportan, en este sentido, como protocolos de lectura —el destacado "propósito visual", la señalada "superficie de imágenes"— que orientan el análisis crítico. La clave cinematográfica de los cuentos, el procedimiento por imágenes discontinuas, se declara abiertamente en "El asesino desinteresado Bill Harrigan": "La Historia (que a semejanza de cierto director cinematográfico, procede por imágenes discontinuas) propone ahora

"El atroz redentor Lazarus Morell" se extiende a los seis cuentos siguientes como una malla susceptible de aplicarse, con variaciones, en los sucesivos relatos: "la causa", "el lugar", "los hombres", "el hombre", "el método". Muchos de estos fragmentos son presentados por el narrador a la manera de un guión cinematográfico: "La imagen de las tierras de Arizona, antes que ninguna otra imagen[...]. En esas tierras, otra imagen, la de Billy de Kid: el jinete clavado sobre el caballo" ("El asesino desinteresado Bill Harrigan"); También la introducción de "El proveedor de iniquidades Monk Eastman" puede ser equiparada a este formato, funcionando del mismo modo que un plano intercalado —*insert*— que anticipa la analogía propuesta entre el compadrito y el gangster:

> "Perfilado bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos [...]."

Fragmentación y elipsis, imprecisión y selección, dominan formalmente el conjunto de las biografías infames, instaurando un sistema de remisiones de doble sentido: tanto el lenguaje del cine devela aspectos narrativos aplicados a la práctica literaria, como los procedimientos literarios posibilitan una lectura formal del cine**(24)**.

Pero *Historia universal de la infamia* puede ser leído desde otra vertiente crítica que atiende a cuestiones relativas al campo de la sociología literaria, como ser la edición y el soporte material de los textos. Recordemos que los cuentos que integran el libro aparecieron originalmente en el diario *Crítica*, en el suplemento sabático denominado *Revista Multicolor de los Sábados*, que dirigió Borges junto a Ulises Petit de Murat entre Agosto de 1933 y Setiembre de 1934. Señala Jorge B. Rivera los rasgos característicos del periódico aludido: "*Crítica* de los años 30 es ágil, sensacionalista, dinámica, inquieta, sensiblera, demagógica, informada, amena"**(25)**. La descripción que proporciona Rivera del suplemento atiende a la multiplicidad de líneas editoriales que lo componen: Además de la estrictamente literaria, compuesta por colaboraciones de escritores consagrados del plano internacional (Swift, Kipling, Chesterton, Wells, entre otros), reseñas y comentarios bibiográficos, a los que debemos agregar las colaboraciones de escritores locales (el mismo Borges, Petit de Murat, Gonzales Tuñon, Norah Lange, etc.), el suplemento ofrece una línea de sensacionalismo "duro" o "amarillo" donde las variedades periodísticas (temas parapsicológicos, curosidades históricas), conviven con relatos exóticos o truculentos ("las últimas horas de un condenado a morir en la silla eléctrica"). También encuentran su lugar en las páginas del suplemento las palabras cruzadas, la historieta, y las ilustraciones. El conjunto profuso resultante aparece, siempre según Rivera, "como un sistema ni demasiado ‘intelectual’ ni demasiado ‘profano’; casi como un exacto ‘punto medio’ en el que cada uno puede encontrar lo suyo y rumiarlo apaciblemente, como pedía el aviso de Crítica ‘a lo largo de la semana’".

Refiriéndose expresamente a los cuentos incluidos posteriormente en *Historia Universal de la infamia*, además de la habitual puesta en correlación de procedimientos formales y lenguaje cinematográfico ("[...] la selectiva ‘*diferencia*’ de planos, el ‘*montaje*’ de imágenes y secuencias, la ‘*fragmentación*’ del cuadro, la ‘*valoración*’ de los detalles, etc."), Rivera realiza una vuelta de tuerca más al remitir estos mecanismos narrativos tanto "a las tiránicas exigencias de *brevedad* y *expresividad* que suele demandar el periodismo", como a la historieta, en cuanto a la utilización de cierta óptica fragmentadora, reductora y selectiva. Las dos asociaciones responden claramente al contexto de publicación de las *falsas notas biográficas*, y posibilitan otra entrada para la lectura de los cuentos.

Pero lo que aquí me interesa retener del contexto periodístico en que se gesta HUI es el carácter popular y masivo del diario *Crítica*, al que el mismo Borges llegó a calificar de "escandaloso y sensacionalista". Y no es este el único dato que relaciona HUI con un soporte editorial popular; la primer compilación de los cuentos en libro, de 1935, llevará el sello no menos

sensacional" (Edgard Wallace, Sax Rohmer, Edgar Rice Burroughs, entre otros).

La inserción del escritor de vanguardia en los medios culturales masivos propicia un cruce de discursos (escritura de elite / diario de masas) que tiene como correlato el cruce que se produce, en el interior del texto borgeano, entre la literatura "alta" y los géneros llamados "menores". Por este camino ingresa el cine en el corpus heterogéneo de lecturas (y de escritura entendida como escritura de lecturas) que integran el compuesto discursivo de la poética borgeana.

La lectura desviada

Retomemos por un momento el tríptico de ensayos enunciado en el prólogo a *Discusión*, pero esta vez para identificar las series que pueden armarse a partir de los diversos ejemplos propuestos por Borges para avalar sus consideraciones narratológicas. El propósito es advertir cómo el cine se posiciona entre las diversas obras literarias citadas adquiriendo una entidad que lo equipara con clásicos consagrados de la literatura universal. En el ensayo de Beatriz Sarlo dedicado a nuestro autor (*Borges, un escritor en las orillas*), la crítica enuncia la hipótesis según la cual la heterogeneidad de los materiales seleccionados para la producción ensayística erosiona las jerarquías y los cánones establecidos para producir un "sistema literario donde la forma es la democracia de la literatura". El ejemplo que suministra proviene del ensayo "Elementos de preceptiva":

> "Luego demuestra su argumento mezclando un poco de todo: elige una ‘vulgar milonga’, el tango ‘Villa Crespo’, unas líneas de *Paraíso perdido* de Milton, y algunos versos de Cummings"**(26)**

De igual modo podemos confeccionar la serie de los dos ensayos del tríptico: Gibbon (*Decline and Fall of the Roman Empire*), Cervantes (*Quijote*), Tennyson (*Mort D’Arthur*), Morris, Larreta (*La gloria de Don Ramiro*), Wells, Defoe y Von Sternberg —para "La postulación de la realidad"—. Morris (*The Life and Death of Jasón*), Poe (*Narrative of A. G Pym*), Chesterton, *The Showdown*, *La ley del hampa*, *Dishonored*, Joyce (*Ulises*) —para "El arte narrativo y la magia"—.

En el trabajo citado, Sarlo propone una teoría de la literatura nacional, a partir de Borges, fundada en dos principios: que la literatura universal es la tradición de la literatura argentina, y que los marginales (argentinos, americanos) tienen una libertad respecto de la tradición de la cual no gozan los escritores de naciones culturalmente dominantes. Con idéntica libertad Borges otorga al cine un lugar no diferenciado en el contexto de su obra, desestimando cualquier tipo de distinción jerárquica entre alta cultura e industria cultural o cultura de masas.

De manera consistente con la argumentación de Sarlo, Silviano Santiago postula un *entrelugar* para el discurso literario latinoamericano (confrontado con el europeo), cuya contribución a la cultura occidental vendría dado por "la destrucción sistemática de los conceptos de *unidad* y *pureza*", que se produce al oponer un trabajo de contaminación a la opresiva superioridad cultural del modelo central. Frente a este último el "texto segundo", producido en la periferia, se organiza a partir de una traición: desarticula y rearticula el modelo de acuerdo con nuevas intenciones y direcciones ideológicas, ya que "las lecturas del escritor latinoamericano no son nunca inocentes"**(27)**. Un entrelugar, entonces, que se sitúa entre la prisión del modelo y su transgresión, entre la sumisión al código y su agresión, entre la asimilación obediente y la expresión que se rebela.

El movimiento de agresión al modelo original se afirma como una escritura sobre otra escritura y supone una crítica general al primero; el ejemplo elegido por el crítico brasileño para sostener su argumentación es justamente uno de los cuentos de Borges mas revisitados por la crítica y la teoría

obra de Borges en general, hecha de citas, versiones, repeticiones y variaciones[28]) como para formular una conclusión acerca del lugar reservado al cine en el texto borgeano.

Así como los capítulos del *Quijote* reescritos por Menard liberan la lectura de sus ataduras históricas para producir nuevos significados, producto de su reinserción en un nuevo contexto de producción, el acercamiento de Borges al cine pervierte la autonomía estética de dos sistemas artísticos diferenciados (sus especificidades expresivas, sus aplicaciones pertinentes), para conjugarlos en un nuevo discurso orientado por intereses propios. De ahí que un ignoto film de guerra norteamericano (*De regreso*, 1937) sirva para producir una precisa hipótesis crítica sobre el *Martín Fierro*, o las pioneras historias de gangsters de von Sternberg iluminen el espacio mítico del malevaje porteño.

En este sutil movimiento de conversión, perversión, e inversión, el cine se revela como materia privilegiada para la constitución del entre-lugar del texto borgeano en la tradición literaria occidental.

Bibliografía

ANDREW, Dudley, Las principales teorías cinematográficas, Madrid, Rialp, 1993.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, CEAL, 1980.

BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidos, 1996.

BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*, T.1, Barcelona, Emecé, 1996.

----------, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1998.

----------, *Textos Recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

----------, *Borges: Obras, reseñas y traducciones inéditas*, Buenos Aires, Atlántida, 1999.

BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo, *Los orilleros – El paraíso de los creyentes*, Barcelona, Altaya, 1999.

BRESCIA, Pablo, "El cine como precursor: von Sternberg y Borges", *Espacios* Nº17, Diciembre de 1995.

COZARINSKY, Edgardo, *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974.

----------, "Borges: un texto que es todo para todos", *Cuadernos de Recienvenido*, Nº11, Universidade de São Paulo, 1999.

FERNANDEZ VEGA, José "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial", *Variaciones Borges*, Nº 1, 1996.

GUBERN, Román, *Cien años de cine*, Barcelona, Bruguera, 1982.

MOLLOY, Sylvia, *Las letras de Borges y otros ensayos*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1999.

PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1990.

Nº2, 1992.

----------, "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*" en Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.

SANTIAGO, *Silviano*, "El entrelugar del discurso latinoamericano" en Adriana Amante y Florencia Garramuño (comps.), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000.

SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.

Notas:

* Cioran, E.M., *Exercises d'admiration*, Paris, Gallimard, 1986. Extractado de Edgardo Cozarinsky, "Borges: un texto que es todo para todos", *Cuadernos de Recienvenido*, Nº11, Universidade de São Paulo, 1999.

1.- Jorge B. Rivera informa que la dos terceras partes del material incluido en libros significativos como *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Discusión* (1932), *Historia universal de la infamia* (1935), *Historia de la eternidad* (1936), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) y *Otras inquisiciones* (1952), apareció originalmente en diarios y publicaciones periódicas. Véase al respecto Jorge B. Rivera, *Borges y Arlt. Literatura y periodismo*, Bs.As., Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Serie Hipótesis y Discusiones Nº2, 1992.

2.- José Fernández Vega, "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial", *Variaciones Borges*, Nº 1, 1996, (p. 42).

3.- La cita pertenece al artículo "Street Scene"dedicado al film homónimo de King Vidor. En Edgardo Cosarinsky, *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974 (p.33). Cito en delante de acuerdo a esta edición.

4.- "La fuga", op.cit. (p.54).

5.- Señala al respecto Román Gubern: "Con *El nacimiento de una nación* culminaba magistralmente Griffith su carrera de codificador, empírico y nada teórico, de las leyes del lenguaje cinematográfico aplicado al desarrollo narrativo y novelesco". Entre las innovaciones expresivas atribuidas al director, Gubern releva la estructuración de la acción paralela, el montaje con raccord (continuidad correcta) de movimientos, la gramática del encuadre, el plano medio (que corta a un personaje por la cintura), el *jump cut* (corte sobre un mismo emplazamiento de cámara para significar un paso de tiempo), y la composición con profundidad de campo. En Gubern, Román, *Cien años de cine*, Barcelona, Bruguera, 1982.

6.- David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidos, 1996.

7.- Borges, Bioy Casares, *Los orilleros – El paraíso de los creyentes*, Barcelona, Altaya, 1999.

8.- "Dos films", E.Cozarinsky, op.cit.

9.- "Prisioneros de la tierra", op.cit.

10.- El término "texto borgeano" lo adopto del ensayo de Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, donde la autora explicita esta idea de tomar la variada obra del escritor como un todo continuo, sin parcelamientos: "Las ficciones borgeanas merecen que se las ubique en su justo lugar: como entonaciones si se quiere nuevas pero no básicamente distintas del discurso borgeano

Aires, Beatriz Viterbo, 1999.

[1]1.- Ricardo Piglia, "Tesis sobre el cuento" en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, siglo veinte, 1990.

12.- *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de Abril de 1929, recopilado en Jorge Luis Borges, *Textos Recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

13.- "Nathaniel Hawthorne", en J.L.Borges, *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1998.

14.- Refiriéndose a la utilización de la figura alegórica en el cine Borges señala: "La dosis alegórica, en el film *El bosque petrificado*, es tal vez intachable: lo bastante ligera para no invalidar la realidad del drama, lo bastante presente para legitimar las inverosimilitudes del drama", en "El bosque petrificado", op.cit. (p.41.)

15.- J.L.Borges, *Historia universal de la infamia* (1935), en *Obras Completas*, Barcelona, Emecé, 1996. Abrevio en adelante HUI y cito por esta edición.

16.- "Un film abrumador", op.cit.

17.- J.L. Borges, *Discusión* (1932), en *Obras completas*.

18.- Sobre *Street Scene*, de King Vidor: "Dos grandes escenas la exaltan: la del amanecer, donde el rico proceso de la noche está compendiado por una música; la del asesinato, que nos es presentado indirectamente, en el tumulto y en la tempestad de los rostros", en "Street Scene", op.cit, (p.33). Sobre *El delator* de John Ford: "Quiero, sin embargo, destacar un rasgo eficacísimo: el rasar final de las uñas en la cornisa, y la desaparición de la mano, cuando al hombre pendiente lo ametrallan y se desploma", en "El Delator", op.cit., (p.36).

19.- Sylvia Molloy, op.cit, (p.114-115)

20.- "El proveedor de iniquidades Monk Eastman", en *Obras Completas*, (p.312).

21.- En *Obras Completas*, (p.105)

22.- Observa Pablo Brescia: "Borges busca una economía de elementos, una narración que condense y sintetice, busca ‘editar’ su propia cinta", en "El cine como precursor: von Sternberg y Borges", *Espacios* Nº17, Diciembre 1995.

23.- "Prólogo a la primera edición" y "Prólogo a la edición de 1954" en *Obras Completas*, (p.289 y 291).

24.- Observa Edgardo Cozarinsky en su estudio preliminar: "Impaciente ante las servidumbres que la novela parecía imponer al ejercicio de la ficción, Borges lo aborda por el cultivo de una magia lúcida: poco importa si guiado por las posibilidades que el cine le develaba en las narraciones de sus escritores preferidos, o que éstas le permitían advertir en el cine" (op.cit, p.20)

25.- Jorge B. Rivera, "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*" en Aníbal Ford, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa.

26.- Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.

27.- Silviano Santiago, "El entrelugar del discurso latinoamericano" en Adriana Amante, Florencia Garramuño, (comps.), *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000.

el aprendizaje de la literatura se hace a partir de la traducción y la versión, que son modalidades mayores de la producción de textos. Este principio sólo puede autorizarse en otro: la originalidad no es un valor estético" op.cit. (p.118).

Fuente: everba.org/spring03/de_leone.htm | **Edición:** Primavera 2003 | **Fecha:** 2003-04-01

Tradición y Ruptura.
La deconstrucción de algunos tópicos tradicionales en Ema, la cautiva de César Aira.

Lucía De Leone
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

César Aira y su inscripción en el regionalismo narrativo

La existencia de una literatura regional, periférica en la medida en que sólo se acomoda oblicuamente en la producción considerada nacional y por ende central, resulta una problemática perseverante e insoslayable para la literatura argentina.

Acordando con la propuesta crítica y teórica de Eduardo Romano**(1)**, es posible filiar su origen con el proyecto de la generación de los jóvenes románticos de 1837, liderados por el recién llegado Esteban Echeverría, quienes definieron como *literatura nacional* aquella materia verbal que se hiciera cargo de la representación del paisaje autóctono, las circunstancias y los cuadros de costumbres locales. Dicha apropiación simbólica de la geografía y sus paisajes altamente estetizados a partir de la europeizada mirada romántica que Echeverría despliega en *La cautiva* (1837) sobre una inmensidad *vacía* que carecía de nombre y que pasará a designarse *desierto* desde entonces, encuentra su correlato político y económico en la apropiación territorial del grupo ganadero. De modo que, preciso era, para su proyecto estético y político de país, *conquistar* esa poesía- la que de ningún modo debía parecerse a la *vulgar* gauchesca- que pudiera dar cuenta de la originalidad nacional.**(2)**

La poética regionalista extiende su variada trayectoria- siguiendo a Romano- desde fines de los años 80´ con la publicación de *La tradición nacional* (1888) de Joaquín. V. González, que da paso a la poética nativista, hasta mediados del siglo XX, momento en el que sobreviene la crisis definitiva del regionalismo narrativo. Una periodización que no invalida el asomo a las problemáticas regionales de una serie de narradores argentinos, desviado de las hegemonías discursivas altamente estereotipadas.

Ahora bien, una vez concertada la crisis de la poética regionalista varios autores jóvenes, se alistan en los intentos de una narrativa posregional a lo largo de las décadas del 70´ y del 80´, entre los cuales se inscribe la temprana producción del ininterrumpido narrador pringlense César Aira.

Nace en 1949 en Coronel Pringles y a los 18 años se traslada a Buenos Aires donde se instala y relaciona con Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini, cuya obra Aira se ocupó de reunir y transcribir desde la muerte de aquél en 1986. Un *oficio de copista* que se ha combinado con el de traductor de best sellers, novelas de acción, *falsificador***(3)** y prolífico narrador.

En 1975 publica *Moreira* (novela) e inaugura la década de los 80´ con *Ema, la cautiva* que si bien está fechada el 21 de octubre de 1978, se publica en el año 1981.**(4)**

Martín Caparrós ocho años después de su publicación y con la vuelta de la democracia participa de un seminario de la *Universidad Internacional Menéndez Pelayo* sobre "Novela argentina y española en los 80"**(5)** en el que presenta ciertas reflexiones que caracterizan la producción de los *nuevos jóvenes* del ochenta y la diferencian de la de los años sesenta, título convencional de una época que en Argentina duró hasta mediados de los setenta.

si ésta nos salva es *porque no salva, si nos sirve es porque no sirve, si se instala aquí es porque nadie sabe, todavía, ya qué significa aquí.*[6]

¿Cómo escribir en la Argentina devastada por la dictadura militar? ensaya Caparrós; *¿Hay una historia?* se pregunta Piglia[7] en la primera página del texto clave de los años 80´; *¿Qué más pedir?* sugiere Aira en la contratapa del texto de 1981.

Así, puede leerse cierta producción de los 80´ en términos de un movimiento rupturista que instala la *frivolidad e indiferencia* como sofisticados fenómenos de creación estética que alcanzan su realización en la mencionada contratapa[8] donde se va construyendo una figura de escritor diferente a la del escritor comprometido postulada justamente luego del proceso militar.

Aira se propone, ante el receptor *tú /vos,* un escritor *frívolamente obligado a contarte cómo se me ocurrió esta historiola.La ocasión es propicia para las confidencias: una linda mañana de primavera, en el Pumper Nic de Flores, donde suelo venir a pensar.*

Construye una figura de escritor frívolo e incrédulo, que en lugar de convocar esos grandes relatos, propios de la Modernidad, que se proponen abarcativos de una totalidad, presenta una desconfianza ante los grandes temas y prefiere trabajar con temitas e historiolas que se sienta a pensar en un *fast food* y no en un bar de la bohemia Corrientes, por ejemplo.

La contratapa que es de hecho una *tapa en contra* está dedicada a ese ameno lector que transitará experiencias de lectura de *frustración* en la medida en que la fábula carece del énfasis y tono perentorio que perfilaría un efecto final estridente para diseminarse en los intersticios de una prosa virtuosa sin desenlace.

Esta advertencia paratextual que hace las veces de una propedéutica se verifica en ciertas escenas, que funcionan como una puesta en abismo del texto, en el que parece no ocurrir nada, no existir posibilidad de narración alguna. Por ejemplo, el acontecimiento casi teatral del *imaginario malón* que mantiene la intriga un largo rato para concluir con un embuste y la risa de los espectadores:

> *Todos sospechaban... que había algo raro en el asunto, algo no del todo real... La intriga se mantenía... El coronel volvió al fuerte como una exhalación, se cerraron las puertas y todo terminó. Se oyeron risas.*[9]

O la asistencia de Ema a la fiesta indígena del mono luego de su llegada al fuerte de Pringles:

> *La ceremonia no fue más que eso, es decir nada. Todo el tiempo estuvieron quietos y callados. El ritual no era más que una disposición, pobre y fugaz, algo que exigía el máximo de atención y la volvía inútil. Cuando se retiraban... Ema no ocultó su decepción. ... Todas las ceremonias salvajes ... celebraban una suprema falta de desenlace.*[10]

En fin, ¿cómo conciliar la posibilidad de una épica donde todo ha sido borrado y ocultado?

Se interroga David Viñas, interpelando críticamente las versiones de los discursos precedentes, en su ensayo histórico- político, escrito y publicado por vez primera en el exilio, *Indios, ejército y frontera* (1982) si *... los indios ¿fueron los* ***desaparecidos*** *de 1879?*[11]

Buenos Aires 1980 volvió a ser un desierto, como lo fue la Argentina en 1880 y en ese contexto se inscribe el texto de Aira quien ya no tiene que resolver como los nacionalistas tradicionalistas de entonces –liberales en lo económico- la problemática del regionalismo en función de la canonización de

ni tampoco propone una literatura panfletaria capaz de nombrar lo inefable a un punto tal de hacer una obscenidad o pornografía de la desaparición de los cuerpos.

Para el Centenario de la Conquista del Desierto (1879), César Aira había terminado de escribir esta novela. Los festejos de una tragedia en una época muy dramática para la historia argentina apadrinados por el entonces presidente de facto, Jorge Rafael Videla, incluyeron la realización del itinerario cubierto por el general Julio Argentino Roca por una caravana comandada por Emilio Ibarra desde Bahía Blanca a Choele Choel hasta alcanzar la meta final en Neuquén. Se festejaba el *genocidio*[12] de indios en un momento de asesinatos y ocultamientos en conmemoración del "avance" de la *civilización* y el *progreso* sobre latitudes hasta ese momento estremecidas por el malón.

Aira escribe mientras *reina la desocupación y sobra el tiempo*[13] en ese desierto de los cuerpos, quitando a todo su importancia, vaciando también lo histórico, desdramatizándolo todo, instalándose en un *más allá* de los acontecimientos. Leo Pollman afirma que su manera de contradecir a los militares es oponer a su retórica ampulosa y grandilocuente un discurso heterogéneo y una *estética de la indiferencia*, lexicalizada no sólo en la solapa sino en el texto mismo, a partir de la cual *emplea el material de un época muy dramática de la historia argentina que los militares iban a festejar conmemorándola, para armar con él una novela gótica muy particular que conduce al lector más allá de la historia y de toda anábasis e importancia positiva.*[14]

Entonces, 1879 y 1979. La campaña definitiva de exterminio a los indios y la dictadura militar han sido leídas en consonancia por ensayistas y críticos.[15] Aira tematiza la primera, situando la novela en la pampa del siglo XIX en los comienzos de la conquista del desierto[16] y despliega una "escritura en diagonal" que distribuye una serie de marcas escondidas maquilladas –sostiene Estela Cédola[17]- que permiten reconocer la Argentina terrible de 1978 como referente extratextual.

Las propuestas y caracterizaciones que Caparrós formula en torno de cierta literatura ochentista[18] permiten atender a las condiciones de producción de la novela de Aira que posibilite su inscripción en los intentos de una narrativa posregional en la medida en que convoca una temática tradicional anticipada desde su titulación: una mujer cautiva tierra adentro en manos de la *barbarie*.

Si bien es cierto que todo texto literario se inscribe en una tradición, es decir en un modo de leer anterior, cada texto entra en serie también con otros textos actuales que junto a aquélla configuran su horizonte de posibilidades y de rupturas. Así *Ema, la cautiva*, manteniéndose dentro del sistema de convenciones del relato tradicional, opera sobre cada una de las figuras espaciales y actanciales que le son propios- fortines, toldos, indios, soldados, cautivas, gauchos, malones, ejércitos- sustituyéndolas, desviándolas, modificándolas, *apelando al anacronismo y al despliegue de una capacidad inventiva inusual para desalojar los modos previsibles de la representación verista.*[19]

César Aira despliega en *Ema, la cautiva* una operación semiótica de deconstrucción de ciertos tópicos tradicionales que responden a un movimiento rupturista[20] a partir del cual se practica una desviación de los mitos fundantes de la literatura nacional.

Los modos de ficcionalización del espacio de la pampa y la figuración de los indios y de la cautiva literaria integran la saga de procedimientos desrealizadores mediante los que César Aira hace una puesta al día propia de la materia narrativa "representativa" de la originalidad nacional, alejándose, mediante el recurso de la fantasía, de las esperables condiciones de verosimilitud que se derivan de los exponentes tradicionales de la literatura del desierto.

Los experimentos estéticos en la espacialidad rural.

Si hay un territorio que es lugar por excelencia en la literatura argentina ése es el desierto, en la medida en que acarrea consigo la problemática del indio y la frontera, topografía diseñada y custodiada por el ejército *civilizador*.

*El desierto era para los letrados argentinos la única posibilidad de nombrar el territorio al que querían constituir en nación***(21)**

En las reflexiones preliminares a *La Cautiva*(1837) Esteban Echeverría (1805-1851) a propósito de su doble programa político y estético escribía *El desierto es nuestro más pingüe patrimonio*, marcando así un momento original de nuestra literatura fundado en la distancia estética con que la mirada romántica y estrábica (un ojo en Europa y otro en las entrañas de la tierra y de la sociedad) se desliza sobre el paisaje americano. La idea político-económica de sacar provecho a la riqueza que el mismo territorio provee para el engrandecimiento y bienestar se conjuga con el proyecto estético de promover una poesía nacional para establecer definitivamente un imaginario sobre el desierto y sus habitantes, inaugurándose así una *literatura de frontera* que adquiere resonancia y disfruta de la permanencia con Sarmiento, Mansilla, Hernández, y los viajeros europeos.

Un tópico central de la cultura argentina del siglo XIX reside en la necesidad de nombrar y así colonizar literariamente un espacio peculiar, que se identifica con el vacío, para poder entonces llenarlo de significados. Es justamente la generación del 37´ la que empieza a dar nombre a esas extensiones inconmensurables, designándolas bajo el término *Desierto* que acuñan para la literatura nacional, construyendo, a su vez, un conjunto de discursividades que, utópicamente, querían servir de base a una tradición para el país que sentían estar forjando.

Con la publicación de *La cautiva,* Echeverría se vuelve propietario artístico de la llanura pampeana por la colonización estética del paisaje local y se produce el advenimiento de lo que estos jóvenes denominaran literatura nacional, es decir la puesta en marcha de una autonomización de la cultura argentina: se cumple con el imperativo de atender alternativamente a las preceptivas románticas al insertar héroes propiamente románticos en un ambiente telúrico y al color local en el modo de representación del ambiente pampero, de las dificultades del suelo argentino, de su posición histórica y geográfica:

> *Era la tarde, y la hora/ en que el sol la cresta dora/ de los Andes. El desierto/ inconmensurable, abierto/ y misterioso a sus pies/ se extiende: triste el semblante, / solitario y taciturno/ como el mar, cuando un instante/ el crepúsculo nocturno,/ pone rienda a su altivez.***(22)**

A mediados del siglo decimonónico, Sarmiento arrojó la metódica construcción de la Argentina como un desierto: *La inmensa extensión del país... es enteramente despoblada***(23)**. El *Facundo* erigió la conciencia del vacío y así el país se urdía en un territorio deshabitado, a fuerza de estar ocupado por gauchos, indios y otros *inconvenientes* que debían erradicarse literalmente en función de su plan civilizador.

El mal que abrumaba a los argentinos era justamente esa infinita extensión *deshabitada* y salvaje que urgía de un inminente traslado de Europa a América para lograr el más certero y eficaz avance de la civilización en tierra bárbara:

> *... El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes... Al Sur y al Norte acéchanla los salvajes que aguardan las noches de luna para caer... sobre los ganados... y las indefensas poblaciones...***(24)**

Ahora bien, se califica desierta una extensión física que sólo es naturaleza,

allá de una denominación geográfica o sociopolítica, tiene una particular densidad connotativa en quien la enuncia dado que implica un despojamiento de cultura: donde hay desierto no puede haber cultura pues el Otro que lo ocupa es visto precisamente como otredad absoluta, como diferencia intransitable. Entonces, la idea de vacío que manejan los escritores letrados a propósito de la extensión pampeana no puede ser compatible con la tarea de la construcción de un país. Ese *horror vacui* determina la formulación de estrategias políticas y literarias por parte de la elite gobernante, en la que se con-funden escritores y funcionarios, que proceda a llenar de un determinado sentido esa zona vacante y acabe con el problema del indio ya material ya simbólicamente.

Desierto, indios, frontera y ejército civilizador conforman una estructura conceptual que nace y se consolida en la llamada *literatura de frontera* que legitima literariamente un accionar político a expensas de la perpetuación de un imaginario social específico engendrado por el discurso oficialista. Sin embargo, la significancia que tales términos connotaran ingresan en un proceso reformulativo en la década del 80´ cuando aparecen la relectura histórico literaria a cargo de David Viñas y la propuesta estética, quizá inadvertida, de César Aira, entre otras.

Por su parte, David Viñas en su ensayo citado destaca una fecha: 1879 y declara no conformarse con la solución de corte liberal que instala una filiación de la misma con el cierre de la conquista de la Patagonia, el decisivo sometimiento de los indios y la institucionalización de la república conservadora que prevalece hasta 1916 como paulatino acuerdo entre el ejército y la oligarquía. Ante este ejército que ocupa y desocupa un territorio que se dice desértico, proyecta una organización valorativa y política de las antinomias culturales en la recuperación de un espacio que, antes bien, se encontraba hiperpoblado -en el desierto había indios y eran muchos- y se propone también evidenciar esa capacidad silenciadora propia de la violencia oligárquica.**(26)**

Aira pervierte la tradición y revierte el mito en la segunda zona**(27)** de *Ema, la cautiva*, haciendo del desierto y de la anchura vacua un demasiado lleno, un lugar ameno de la hipercivilización donde ni siquiera los fenómenos meteorológicos más extremos resultan hostiles:

> *...el sol se anunciaba con rojos espléndidos, los pájaros cantaban como si nada hubiera sucedido, y los salvajes se pusieron de pie con la altiva condescendencia que los distinguía, llenos de riqueza y bien dispuestos.***(28)**

Esta conversión del vacío pampero en un exceso de superpoblación de indios, indias, gauchos, cautivas, niños, perros, soldados, tenientes, coroneles que redunda en una prodigalidad extrema de la naturaleza y de la infraestructura habitacional, constituye un *proceso de extrañamiento* a partir del cual los indios pampeanos ya no son salvajes**(29)** o bárbaros; antes bien se muestran como refinados mandarines, señores de la guerra y de las artes menores, ávidos jugadores de torneos de elegancia que se alimentan de pavos braceados en coñac, frutas silvestres, licores, champagne y vinos finos, panes especiados, hongos frescos y que engalanan cuidadosamente su aspecto personal y sus dispendiosas sedas decadentistas.

En *Ema, la cautiva* el corpus narrativo se acomoda en dos zonas textuales claramente identificables que se corresponden con dos espacios geográficos que la fábula construye. La ficcionalización del espacio que se extiende desde la partida de la caravana que transporta, expulsando hacia occidente, a los insurrectos al sistema de legalidades del poder central desde Buenos Aires hasta la llegada a Pringles haciendo un alto por Azul ocupa el primer capítulo o preludio**(30)**; la representación topográfica del fuerte, de los *suburbios* de Pringles y del más allá de la frontera, es decir el desierto se disemina a lo largo de una segunda zona que abarca los doce capítulos restantes.**(31)**

El pasaje de una espacialidad a otra implica no sólo un cambio de topografía y legalidades sino también se derrama hacia la escritura narrativa, que en

tradición que habían designado para el desierto la calidad de vacío, esterilidad y barbarie.

El cambio de decorado produce una transición: el paisaje codificado para la pampa por dicho imaginario así como el sistema de leyes, sus protagonistas- el coronel Lavalle, los soldados, los baqueanos conchabados, la caravana de presos-, su estética, su construcción de intelectual- el delicado viajero francés e ingeniero contratado por el gobierno central para hacer trabajos especializados en la frontera cuyo capital simbólico se torna inoperante en la pampa- y hasta su lengua importada son olvidados y hasta intrépidamente reemplazados en la medida en que se transgrede el imaginario decimonónico de la llamada literatura fronteriza o del desierto.

> *Todo era silencio... horizonte vacío y remoto... Tan invariable era la configuración de la pampa que en el curso de toda la mañana sólo tuvieron que desviarse unos cien metros de la línea recta marcada por los baqueanos, para evitar el único accidente... El horizonte permanecía vacío , día tras día...* **(32)**

Esta sensación de vaciamiento pampeano se diluye entre los despliegues escenográficos que todo lo ocupan a partir del cruce liminar:

> *Al trasponer una de las lomas en que se asentaban las construcciones quedó ante ellas* (Ema y su vecina) *el fuerte, un edificio alargado de doscientos metros... A la derecha, en las lindes del bosque, se encontraba la toldería de los indios mansos... se reunían a ordeñar sus vaquitas blancas y encendían fogones junto a los cuales desayunaban y fumaban la mañana entera, después del baño.* **(33)**

Topografía que ya se anticipa en boca del coronel Lavalle cuando le explica a Duval que pasado cierto límite fronterizo hacia el Sur la *razón* abandona y todo se vuelve- bajo su óptica liberal- salvajismo y deserción puesto que nadie está en su justo lugar.

Tal descentramiento locativo se presenta excesivo, sobrelleno por un lado y carente de legalidad oficial por el otro: *...a medida que se alejaban hacia el sur la razón los iba abandonando en el desierto, el sitio excéntrico de la ley en la Argentina del siglo pasado.* **(34)**

Más allá de Pringles, los sujetos escapan a la identificación estatal, a la homogeneización emprendida por el proyecto liberal- burgués del siglo diecinueve y crean *rostro y paisaje inaprensibles para la máquina de captura.* **(35)**

En esos confines, al finalizar la travesía por el desierto destinada al traslado de presos castigados por delitos mínimos a poblarla (*una vieja broma liberal*- apunta Gombo**(36)**), se desacelera la temporalidad lineal del viaje y comienza la repetición de un mínimo de acción narrativa. Se emprende así un viaje de iniciación al ocio y a la indiferencia a partir del cual se diluyen las figuras de Lavalle en tanto representación de la ley y del ingeniero en tanto encarnación del positivismo y, por el contrario, la cautiva otrora mezclada entre la multitud hacinada adquiere un nombre y un cambio de vida.

El cruce de la porosa frontera- ese espacio otro**(37)** desértico pero increíblemente poblado- da paso al mundo del espectáculo de los indios mansos acogidos bajo la protección del fuerte que ya no son salvajes sino caballeros refinados que gozan filosóficamente, mediante la exhibición de una semiótica corporal, de los placeres de una vida ociosa y contemplativa escandida por el eterno retorno natural de las cuatro estaciones. La escena de la furtiva retirada amorosa de Ema y Mampucumapuro a un claro del bosque nevado ostenta la construcción desviada y atípica del *locus amoenus:*

> *No hacían otra cosa que dejar pasar el tiempo. El invierno era un momento muy apacible...*

> *tuvo la percepción de una distancia cristalizada. Era un círculo, y su silencio debía impedir cualquier disgregación... Mampucumapuro... traía colgadas de la cintura varias aves gordas y una bolsa de huevos. Las pelaron y pusieron a asar rociadas con coñac y rellenas con huevos y algunas yerbas. Pronto se alzó un aroma delicioso.***(38)**

Se desvanecen las relaciones de dominación y jerarquías establecidas en la primera parte de la novela hacia un mundo utópico donde ya no existen las guerras: *... la guerra nunca ha existido ... la guerra es imposible.***(39)**

Una conquista sin batallas. El intercambio reemplaza a las acciones bélicas que han sido aplacadas por la estrategia monetaria de Espina al proponerse inundar ese *vacío* alarmante con la creación de una mitología del malón (la amenaza del malón que nunca ocurre) y con la compulsiva impresión de dinero apócrifo que sirve para garantizar la autonomía regional y elaborar los negociados más preciados: la paz con los indios no mansos que lo ponen en circulación, la instalación de una empresa capitalista montada por el crédito financiero otorgado por el propio mandamás de Pringles que le asegura la compensación por intereses a largo plazo.

De esta manera,, se expande un universo pampero estetizado donde no existe lugar para el trabajo formalizado y donde todo es pura exhibición y ostentación. En virtud de repeler el horror al vacío, el *conquistador* Espina se dispone a montar un aparato financiero para desligarse de la nada imperante y desde ahí crear todo un sistema de lujo que permita un nuevo comenzar.

> *Reyes y súbditos se producían éxtasis mutuos, con sus presencias tan fatuas y el estupor que las acompañaba. Todo era profano, pero lo cotidiano parecía alejarse por su gravedad. Todo lo sacrificaban por el privilegio de mantener intocadas las vidas. Despreciaban el trabajo porque podía conducir a un resultado... Sus pasatiempos eran el tabaco, la bebida y la pintura.***(40)**

La infraestructura de utilería conforma elegantes edificios palaciegos para los indígenas donde viven en comunas que impiden el diseño de taxonomías familiares; los cuerpos se dejan ver engalanados por los dibujos pintados con savia de moras y néctar de urucúes, homenajeados por una gastronomía refinada, celebrados por las delicias sexuales más desprendidas, agasajados por afeites sofisticados, frívolos, casi cosmopolitas:

> *Todo era sexualidad y amor.***(41)** *... Se depilaban las cejas y pestañas. Llevaban pulseras de oro, anchas y flexibles, para concentrar energía. Brazos y piernas se ataban con bandas de algodón muy apretadas...***(42)**

El grupo de indios jóvenes de ambos sexos, pertenecientes a una tribu cercana, que se acerca a la morada sentimental de los amantes asentada sobre la nieve y ostenta los elaborados grabados en el cuerpo se muestra ante los ojos de la cautiva *tan estéticos... o tan estetas... demasiado fáciles de parodiar.***(43)**

Los indios, pedagogos del ascetismo en cuya *civilización* todo es sabiduría**(44)**, son despojados de su condición humana al ser ellos el arte mismo, el artificio, portadores de un refinamiento sobrehumano. Alejados de los modelos estereotipados que los instalan en la categoría de lo demoníaco o los asocian con el mito del buen salvaje del paraíso perdido, los indios se abisman en dionisíacas meditaciones metafísicas y cultivan una artificiosa y melancólica indiferencia que denota un grado extremo de disposición estética.

Una amalgama de *etiqueta y licencia* es el resultado del camino de aprendizaje emprendido por Ema en tierra de indios: en lugar de rebajarse a la barbarie, la cautiva, ex convicta, nueva colona, virtual propietaria y

concreta en la implantación de métodos *artificiales* de inseminación :

> Ema... aprendió el detalle más característico del mundo indígena, que era el contacto indisoluble y perenne de etiqueta y licencia. Etiqueta del tiempo, licencia de la eternidad. Visión y reposo. El sonido soñoliento del agua. Para eso vivían.**(45)**

Aira así compone una mitologización de la pampa en tanto despliega una capacidad inventiva inusual en el proceso de reivindicación de las áreas vacías y construye un desierto tan imaginativo que se afirma en la fantasía, exhibiendo un movimiento rupturista respecto a una tradición de literatura de frontera basada estrictamente en las condiciones veristas de representación estética.

Mujeres en la frontera

El discurso sobre malones y cautivas estuvo siempre arropado con intensas connotaciones ideológicas, las que se pusieron en imágenes iconográficas y en palabras que a su vez operaron sobre la imaginación y la sensibilidad de otros hombres y también mujeres.

Sostiene Cristina Iglesia**(46)** que el mito de la cautiva funciona como metáfora de una frontera que se desplaza pero que nunca llega a desaparecer, dados el poder y la eficacia literarias del imaginario rioplatense que se evidencia en su perpetuación en una amplia zona temática de la literatura argentina que atraviesa el siglo XIX y llega, transformado o desviado, hasta nuestros días. La leyenda de la cautiva española Lucía Miranda**(47)**, heroína neoclásica, abrió las puertas a la recurrencia ficcional de otras cautivas, autóctonas, presas de los malones de una barbarie erotizada ante los cuerpos de mujeres blancas. En cambio y a pesar de su existencia *real***(48)**, el arrebato de mujeres indias en manos de los españoles que las distribuían entre las cocinas y antecocinas de sus moradas gozó de extrema parquedad y discreción, naturalizándose a tal punto de que la tradición literaria escogió rápidamente la imagen de la víctima blanca.

El imaginario socio- cultural rioplatense sobre cautivas raptadas, a las que instala en la ambigüedad topográfica de la frontera, llegó a adquirir en el siglo XIX, mediante una dinámica de identificaciones y antagonismos asentada en la conformación de una identidad subjetiva en términos de nacionalidad, el valor de un símbolo relativo a una cuestión que se percibía como fundamental: el conflicto entre blancos/ blancas e indios, civilización y barbarie, *nosotros* frente a *los otros.*

La guerra de fronteras contra los indios del desierto, acotado a las codiciadas pampas del sur de Buenos Aires, fue el contexto de consolidación y legitimación además de la condición de posibilidad de proliferación del mito.

La figura literaria de la mujer subyugada a los designios del indio es desde sus primeras formulaciones una imagen erótica**(49)**: es su cuerpo de mujer blanca y hermosa, su postura de indefensión y entrega semidesnuda sobre el lomo sudado del caballo que galopa hacia la inmensidad desconocida en un viaje sin retorno, sostenida por los brazos protectores del indio en quien se desata una pasión irrefrenable, aquello que la define como cautiva.

La cautiva arquetípica de la literatura nacional, cifrada en el personaje de Echeverría, es una heroína de corte romántico, indudablemente blanca que procura realizarse huyendo de las tolderías de los salvajes en busca del regreso a la civilización. Su itinerario convoca, por un lado, la escena del rapto por el irrefrenable malón que la conduce a la fuerza tierra adentro y, por el otro, la imagen de la mujer prisionera generalmente sometida a la contaminación y mezcla de fluidos genitales que la salpican con la *mancha* de la deshonra: un cuerpo santificado *mancillado* por la tosquedad y salvajismo del indígena que la condena para siempre.

María es entonces una heroína criolla, romántica, trágica, valiente y

entonces había tenido como centro al episodio de dudosa historicidad de Lucía Miranda. Ante la declaración *María*, soy *infelice, ya no eres digna de mí*[50] del guerrero Brian, ella reivindica la conservación de un cuerpo intacto, sin *mancha* de sangre indígena, sin contagio que la transforman en una cautiva redimida pronta para regresar a la civilización. Evoca por momentos a su homónima celestial: pura, blanca, etérea cuya existencia se asienta únicamente en virtud del amor por el hijo sacrificado y el marido mártir.

Ha observado Cristina Iglesia que *Escribir sobre cautivas es también ensangrentar la escritura*[51]:

> *Toda cubierta de sangre/ aquella infeliz cautiva,/ Tenía dende abajo arriba/ La marca de los lazazos;/ Sus trapos hechos pedazos/ Mostraban la carne viva.*[52]

La *infeliz* cautiva cristiana que Hernández presenta en *La vuelta de Martín Fierro* (1879) se define en su sufrimiento y no es un personaje activo, a pesar de que se resaltan su piedad y amor maternal. Carece de nombre y el despiadado maltrato al que es sometida por un indio, estimula el exorcismo de Fierro por el cual decide huir de las tolderías, disputándole al indio su cautiva blanca, cruzar el incierto umbral de la civilización y volver furtivamente a la orilla de la que huyera en la primera parte del poema.

Aquí la prisionera, constituida en un personaje de frontera, despojada de identidad y familia, enteramente mancillada realiza su compensatorio viaje de retorno hacia una sociedad reticente a reinsertarla por su fehaciente trasgresión, aunque involuntaria y forzada.

Casi un siglo y medio después de la expedición de Rosas de 1833, cien años después de la Conquista del Desierto por excelencia a cargo de Roca, *Ema, la cautiva* de César Aira ancla su acción en la polémica zona surtida de pliegues y repliegues de nuestro sistema literario: más allá de Pringles, el desierto. Sin embargo, alejándose del estereotipo fijado por la literatura de frontera, el texto de Aira permite verificar en el tratamiento de la figura de Ema un proceso de deconstrucción del tópico de la cautiva literaria tradicional.

A partir del segundo capítulo de la novela, el personaje de la cautiva sufre- o mejor, goza- una transformación definitiva al mudarse de escenario.

Ema es capturada dos veces: primero, por la justicia injusta de una sociedad que le da la espalda y la confina, convirtiéndola en una *desaparecida* sin destino[53], a marchar en condiciones indigentes a la frontera por un delito mínimo "inversamente proporcional"[54] al castigo y concede el uso y abuso por los representantes de esa misma (in)justicia de un cuerpo de la mujer *más pequeña que*- Duval- *hubiera visto nunca... muy joven, una niña acaso.* [55] Una mujer niña, madre ya de un hijo sin filiación paternal que denota una experiencia sexual licenciosa, innominada, confundida entre la multitud, que nadie reclama ni busca y que parece aceptar sin reclamos la fatalidad sorteada para ella, resistiendo detrás de la impasibilidad de su mirada "catatónica"[56]:

> *Casi una niña aún, sola en el mundo excepto por su bebé, se veía expulsada a una frontera vaga y expuesta. La época exigía completa calma...*[57]

Acompaña el uso de una red de léxicos que, en lugar de enaltecerla celestialmente, aproximan lo humano y lo animal: los soldados "apartan" a las mujeres como se hace con el ganado.

> *Debajo de la gruesa capa de suciedad que la cubría, sus rasgos eran negroides, y tenía el cabello corto, erizado y grasiento.*[58]

Ema deviene un ser deseante y parlante una vez arrojada a la frontera donde adquiere identidad propia, se acomoda en los suburbios del fuerte en contacto permanente con los indios mansos, aprende las reglas del juego y

se prolonga así en una vida de tranquila impasibilidad.

A diferencia de otras cautivas, es el poder central el que entrega su cuerpo, en una frontera expuesta, a los indios quienes la hacen cautiva por segunda vez luego de la infaltable escena del malón, y en lugar de despojarla del honor y la castidad, la respetan como madre, le conceden libertad sexual y finalmente le permiten elegir el regreso a la frontera donde –transformada en propietaria- monta un criadero de faisanes que reproduce mediante técnicas de inseminación artificial aprendidas en los años de contacto con los indios.

Si, en un primer momento durante la escena del rapto, Ema pareciera asumir el punto de vista de una cautiva literaria tradicional que instala, de acuerdo a la pertenencia racial, una economía de contraste de claroscuros y una dinámica diferenciada de posiciones: *vio pasar varios indios montados, con cautivas desvanecidas, brillantes de luz lívida; sobre ellas los salvajes parecían más bien maniquíes de oscuridad tatuada con rayas y círculos... tuvo una leve esperanza; quizá el ataque había terminado y los indios se marchaban*[59], de inmediato el narrador se desdice. Ante el episodio inminente del secuestro de Ema para quien *la luna había salido solamente para mostrarle... la mirada del salvaje, que vino hasta 2ella y se inclinó sin apearse; la tomó por debajo de los brazos y la sentó en el cuello del potro*[60], el narrador apuesta con certeza: *La perspectiva de Ema cambió*[61].

Durante el episodio del malón, la narración se vuelve definitivamente sobre el personaje de Ema, de la que ya no volverá a apartarse. A partir de la tematización del cambio de enfoque que envuelve a la protagonista, la novela parece auto-referirse y declarar desde allí una desviación respecto a la tradición literaria nacional.

Si *La cautiva blanca no sólo tiene nombre, tiene una tradición*[62], la figura de la ahora llamada Ema se construye desviada, acercándose más a las cortesanas que a la cautiva romántica en la medida en que se hace cargo de un vaciamiento de las representaciones que sobre las cautivas construyó la literatura argentina del siglo XIX. Rozando la parodia, una alusión explícita del narrador, que traslada el imaginario tradicional hacia una nueva concepción de la cautiva, consiste en afirmar de Ema que *su historia la clasificaba como blanca, y más aún, cautiva, título romántico, que inflamaba la imaginación de los salvajes*[63]. Ema es presentada como una versión mestiza- no blanca- de cautiva que no carga con la mancha de sangre contaminada por la violación del salvaje, antes bien desea ella misma los cuerpos brillosos y estéticos de los indios, potenciales amantes, que la raptan:

> *Eran verdaderamente espléndidos (los indios), pensó Ema, pequeños y hermosos, el cuerpo abismado de pinturas, y largas cabelleras negras aceitadas.*[64]

Entonces Ema es reconocida como blanca, *detalle que no necesariamente se percibía a primera vista*[65], porque la historia de cautivas así lo decide, sin embargo posee una apariencia más pareja a las mujeres indias que a las de tipo europeo. Su condición de blanca por historia se verifica en el circuito del murmullo y la chismografía que funciona en torno a ella; así, los indios que la visitan en su excursión con el amante *cuando supieron que ... eran de Pringles (y Ema blanca...) prestaron más atención*[66] y el príncipe Hual detiene su atención *en una jovencita blanca...* (que) *no era de tipo europeo. Poco se distinguía de las indias entre las que se hallaba sentada. No recordaba quién le había dicho que era blanca. Unos fragmentos de su historia habían alcanzado sus reales oídos.*[67] Por último, el narrador:

> *Aunque no se distinguía en nada de las indias, en la piel oscura y los rasgos mongoloides, su historia la clasificaba como blanca, y más aún, cautiva...*

Ema conserva como cautiva el despertar erótico de la barbarie que ya no es barbarie sino el apogeo supremo de la civilización y comparte con los propios indios las expectativas sexuales. A su vez, es justamente la

vuelven una mujer distinta, un objeto de deseo:

> *Su experiencia en tierra de indios la volvía misteriosa para los hombres, que no reconocían en esta oscura reina a la chinita vacilante de tres años atrás. Su imaginación había madurado tanto como su cuerpo. Volvió a tomar amantes, pero las excursiones sentimentales ahora no podían ser todo para ella.* **(68)**

Ema deviene en hacedora del desierto: de convicta hacinada a cautiva; de cautiva acomodada a propietaria; de colona a empresaria capitalista. Ema recorre un itinerario diferente al de las cautivas tradicionales: no huye de las tolderías como María, no apela a la suerte de un gaucho reconciliado con el sistema para adentrarse tierra adentro camino a la civilización como la ensangrentada cautiva hernandiana sino que, en la adaptación de Aira, acepta gozosa la nueva vida que finalmente le concede cierto status entre los caciques y guerreros del lugar. No hay regreso al mundo de la civilización de tipo occidental cristiano. Su residencia temporaria en la corte del imponente cacique Catriel, rey de reyes, es lo que convence a Espina de patrocinar el emprendimiento de la cautiva convertida:

> *Un sector de veinte mil hectáreas de bosques y praderas fue cedido a la joven, más un crédito convenientemente cuantiosos. El comandante quedó en trance al verla: delgada y pequeña como un duende, con la cabellera negra engrasada, ojos de india, fijos en el suelo, y hermosas manos oscuras.* **(69)**

Así como su porvenir se aleja del destino enaltecedor de otras cautivas inmoladas en el martirio de la hoguera a expensas del casto amor matrimonial o de la muerte súbita ante la pérdida de un hijo, su nombre, lejos de aludir a la tradición cristiana, evoca otra vez el canon del Romanticismo para desplazarlo.

La escena de producción textual convoca irremediablemente escenas de lecturas precedentes a partir de las cuales se desarrolla la escritura. Sin aspirar a una aproximación de interpretación biográfica y ante la idea de que no es posible escribir desde la nada, César Aira que se declara lector de Flaubert**(70)**, se posiciona y denomina Ema a su cautiva excepcional como el escritor francés había destinado para la heroína literaria con la que empezaría la degradación del ideal romántico.

Ema es entonces una cautiva excepcional que si bien regresa a la frontera, territorio del rapto, no reniega de su pasado indígena proveedor de enseñanzas y refinamiento que la ha transformado profundamente, y lo escoge como fundamento de su nueva empresa. Recuerda a la figura del cautivo y de la cautiva inglesa que Borges despliega en "El cautivo" en *El hacedor*(1960) e "Historia del guerrero y la cautiva" en *El aleph* (1949), donde se produce una elección por la vida bárbara – que en el texto de Aira, como ya se ha ido puntualizando, no es tal- en detrimento de la civilización que otrora les diera nacimiento.

El indiecito de ojos celestes del primer texto *trabajado por el desierto y por la vida bárbara*... ante el rescate de un soldado proveniente de tierra adentro que se lo entrega a sus padres *no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su desierto***(71)**. Acostumbrado a la intemperie, todo le queda chico y en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confunden, el chico desaparecido después de un malón, resuelve emprender el camino inverso al itinerario tradicional, regresando así a las tolderías.

El segundo, por su parte, contrapone la figura de dos cautivas diferentes. La inglesa transplantada, señora del General Borges, jefe de las márgenes Norte y Oeste de Buenos Aires, instalada en la zona fronteriza de Junín cerca de la cadena de fortines, se maravilla y a la vez se estremece de su destino de inglesa desterrada al confín del mundo . La otra mujer blanca, rubia, de ojos de ese *azul desganado que los ingleses llaman gris***(72)**, cautiva desde niña en

capitanejo y dos hijos. El narrador nada imparcial, a diferencia del narrador que propone Aira en su novela, define la barbarie a la que *se había rebajado una inglesa* en términos de ferocidad, poligamia, hediondez y magia; y cifra la historia de las cautivas arrebatadas y transformadas por este continente implacable al asumir el punto de vista de la primera, totalmente opuesta a Ema, que ve en la nueva india formadora del tan temido *mestizaje al revés* el *espejo monstruoso de su destino*[73].

En fin, César Aira rescata en *Ema, la cautiva* un referente textual concurrido que lo inscribe en una suerte de posregionalismo narrativo que atiende a la supervivencias distorsionadas de ciertos tópicos tradicionales; en efecto, transita con desvíos sobre los discursos estéticos legitimadores del poderío blanco sobre las tierras donde habitaba y dominaba el indio, en los que la necesidad de colmar el vacío bárbaro con avances civilizatorios y la mitologización de la cautiva sometida aparecen como fundamento y legalización de ese derecho en el plano simbólico.

Por su parte, presenta una imagen flamante de cautiva que ya no puede funcionar como justificativo literario de las campañas político económicas de la conquista. Postula un vacío sobrelleno de exquisiteces y esteticismo como imagen del desierto. No idealiza la figura del gaucho en tanto esencia de lo nacional; por el contrario, esgrime, fiel a su programa de la indiferencia y del más allá de los mitos positivos, un gaucho que no vale sino para jugar a dados y naipes con los guardias del fuerte y apostar, beber, comer en abundancia, dormir y fumar los cigarrillos que su mujer le enrolla y suministra, acomodándoselos entre sus labios mientras él reposa sobre las esteras. En ocasiones cultiva una filosofía de borracho sobre la vida y la muerte, instancias igualmente imposibles en aquellas latitudes.

Entonces, cambia la perspectiva- como Ema al ser raptada por los indios- respecto a la tradición nacional y realiza una lectura diferente de la historia argentina, desdramatizándola, vaciándola. Se instala, con un tono deliberadamente menor, en un más allá histórico acorde con la estética de la frivolidad e indiferencia que propusiera en la contratapa del libro. Utiliza una catástrofe histórica como material para articular, no de manera programática, una novela *gótica simplificada*, haciendo reinar así el fantástico, el inverosímil, a pesar de la ocurrencia textual de nombres y detalles históricos que pudieran consignarlo a las condiciones veristas de representación propias de la literatura de frontera.

Ahora bien, elegir en 1981 como espacio de la novela la frontera inmediatamente anterior a 1880- fecha del genocidio de indios, de la consolidación del estado conservador (en lo político) liberal (en lo económico), federalización y capitalización de Buenos Aires- supone tomar como referente una época en que todavía se identificaban el conflicto cultural y el conflicto político en la literatura argentina. Una mirada en diagonal, una manera *posmoderna*- aventura Estela Cédola[74]- de re-politizar, *frívolamente*, la literatura.

Bibliografía

Aira, César, *Ema, la cautiva* (1978), Buenos Aires, Editorial Belgrano, 1981.

Arena, Silvana Mariel, "*Ema, la cautiva* de César Aira, a un siglo de la conquista del desierto: reflexiones sobre los modos de representación, el lugar del artista y la construcción del espacio, el tiempo y el sujeto" en *Fin(es) de siglo y Modernismo*(Congreso internacional. Buenos Aires- La Plata agosto 1996), Palma, Universidad de las Islas Baleares, 2001.

Borges, Jorge Luis, "Historia del guerrero y la cautiva" en *El Aleph* (1949) en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Caparrós, Martín, "Nuevos avances y retrocesos de la nueva narrativa argentina en lo que va del mes de abril" en *Babel*, Año II, Nº 10, julio 1989.

Cédola, Estela, "La crónica de viaje y su recuperación paródica: *Ema, la cautiva* de César Aira" en *Alba de América* – Westminster (California), Vol. 13, Nº 24/ 25 (1995), p. 283- 295.

De Oliveira, Ester Abreu Vieira, "O Indianismo em *Ema La cautiva*" en Pedro Pires Bessa (Org.), *Integracao Latino- Americana*, Juiz de Fora, UFJF, Belo Horizonte, FAPEMIG, 1993.

Echeverría, Esteban (1805- 1851), *La Cautiva* (en *Rimas*, 1837), Buenos Aires, Talcas, 1999.

Gramuglio, María Teresa, "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva" en *Punto de Vista* 14, Buenos Aires, marzo- junio, 1982.

Hernández, José, "El Gaucho Martín Fierro" (1872) y "La vuelta de Martín Fierro" (1879) en *Martín Fierro*, Buenos Aires, Eudeba, 1961.

Iglesia, Cristina y Schvartzman, Julio, *Cautivos y misioneros. Mitos blancos de la conquista*, Buenos Aires, Catálogo, 1987.

Molosetti Costa, Laura, *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*, *Hipótesis y Discusiones/ 4*, publicación del Instituto de Literatura argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994.

Molosetti Costa, Laura, "Mujeres en la frontera" en *historia de las mujeres en la Argentina. Colonia y siglo XIX,* Tomo I, Buenos Aires, Taurus, 2000.

Pollman, Leo, "Una estética del más allá del ser. *Ema, la cautiva* de César Aira" en Roland Spiller (Ed.), *La novela argentina de los años 80´*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1991.

Romano, Eduardo, "Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina" en INTI, Nº 52- 53.

Romano, Eduardo, "Génesis de la poética nativista" en *El nativismo como ideología en el "Santos Vega" de Rafael Obligado*, Buenos Aires, Biblos, 1991.

Sánchez, Matilde, "El arte de ser frívolo". Entrevista, *Clarín*, 7 de enero de 1988.

Sarmiento, Domingo F., *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845), Buenos Aires, Espasa Calpe, 1972.

Speranza, Graciela, *Primera Persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma, 1995.

Viñas, David, *Indios, ejército y frontera*, (México, 1982), Buenos Aires, 1983.

Notas

ideología en el "*Santos Vega*", Buenos Aires, Biblos, 1991.

2.-*El desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno, no sólo la riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional,* Esteban Echeverría, 1874, t. V, p.143-144.

3.- Matilde Sánchez entrevista en 1988 a César Aira quien, atendiendo a las condiciones de producción de algunas de sus novelas, se autodenomina un escritor falsificador. Apunta la entrevistadora: *La idea de sí mismo como un falsificador parece gustarle*.

Véase "El arte de ser frívolo". Entrevista. *Clarín*, Buenos Aires, jueves 7 de enero de 1988.

4.- Su producción completa más actualizada puede verse en Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

5.- Dicho seminario tuvo lugar en el Teatro Municipal Gral. San Martín entre el 10 y el 14 de abril, con la participación de Manuel Vázquez Montalbán, Juan Carlos Martín, Eduardo Mendoza, José Pablo Feinman, Manuel Vicent, Martín Caparrós, Antonio Muñoz Molina y Tomás Eloy Martínez bajo la dirección de Domingo Ynduráin. Se publicó en *Babel*, año II, Nº 10, julio 1989.

6.- Op.Cit., pp. 45.

7.- Ricardo Piglia, *Respiración Artificial* (1980), Buenos Aires, Planeta, 2001, pp 9.

8.- César Aira, *Ema, la cautiva* (1978), Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981. Todas las citas responden a esta edición.

9.- César Aira, Op. Cit., pp. 86 y 87.

10.- César Aira, Op. Cit., pp. 79.

11.- David Viñas, *Indios, ejército y frontera* (1982, México), Buenos Aires, 1983, pp. 12.

12.- Destaco la palabra para establecer la diferencia propuesta por Viñas en *Indios, ejército y frontera* entre *genocidio y* el léxico utilizado por el *ejército civilizador* y los discursos liberales que enuncian "simplemente" la palabra *matanza*.

13.- César Aira, contratapa.

14.- Leo Pollman, "Una estética del más allá del ser. *Ema, la cautiva* de César Aira" en Roland Spiller (Ed.), *La novela Argentina de los años 80´*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 193 y 194.

15.- Entre ellos nombramos a David Viñas y Leo Pollman.

16.- Del teniente Lavalle se dice que pasó largos años en Francia antes del advenimiento de Bonaparte (p. 24), así que la acción ficticia podría tener lugar después de 1830 hasta la conquista definitiva del desierto.

17.- Estela Cédola, "La crónica del viaje y su recuperación paródica: *Ema, la cautiva* de César Aira" en Alba de América- Westminster (California), Vol. 13, Nº 24/ 25 (1995), pp. 283- 295.

18.- Op.Cit., pp. 45

cautiva" en *Punto de Vista*, Nº 14, marzo- junio 1982, pp. 27.

20.- Aira no es un vanguardista pero sí integra la serie de narradores de los 80´ que producen a partir de la deliberada y ciertamente politizada estética de la frivolidad y de la indiferencia.

21.- Graciela Montaldo, *De pronto, el campo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, pp. 36.

22.- Esteban Echeverría, *La cautiva* (1837), Buenos Aires, Talcas Ediciones, 1999, pp. 29.

23.- Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845), Buenos Aires, Espasa Calpe, 1972, pp. 9

24.- Op. Cit., pp. 10.

25.- Beatriz Sarlo, "En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto. Búsqueda de fundamento", pp. 15.

26.- Ricardo Piglia en "Viñas y la violencia oligárquica" en *La argentina en pedazos* realiza una lectura de la obra de Viñas como un gran texto único cuyo eje es la indagación sobre las formas de la violencia oligárquica.

27.-Es decir, a partir de la página 60 hasta el final. Más adelante retomo y explicito la división estructural efectuada sobre la novela.

28.- César Aira, Op. Cit., pp. 130.

29.- César Aira, Op. Cit., pp. 34: *-Indios, por supuesto, repuso el ingeniero... Quiero ver a mis semejantes salvajes. El joven se rió. –ya no son salvajes, desdichadamente- le dijo.*

30.- Leo Pollman, Op. Cit., pp. 178.

31.- Respectivamente, de la página 7 a 59 y de la 61 a 234. No hay referencias gráficas que den cuenta de una subdivisión en capítulos de modo que se ha tomado en consideración la separación por blancos textuales.

32.- César Aira, Op. Cit., pp. 7, 8, 9, 40.

33.- César Aira, Op. Cit., pp. 64.

34.- César Aira, Op. Cit., pp. 12.

35.- Silvana Mariel Arenas, "*Ema, la cautiva* de César Aira, a un siglo de la conquista del desierto: reflexiones sobre los modos de representación, el lugar del artista y la construcción del espacio, el tiempo y el sujeto" en *Fin(es) de siglo y Modernismo*, Palma, Universidad de las Islas Baleares, 2001, pp. 758.

36.- César Aira, Op. Cit., pp. 117.

37.- La vieja contradicción campo/ ciudad se diluye en el texto, en función de la construcción de otra espacialidad: el espacio poroso de la frontera que permite muchas entradas y salidas como un escenario, donde hay que "aprender a moverse como un bailarín".

38.- César Aira, Op. Cit., pp. 104, 107.

39.- César Aira, Op. Cit., pp. 88.

40.- César Aira, Op. Cit., pp. 150.

41.- César Aira, Op. Cit., pp. 98.

42.- César Aira, Op. Cit., pp. 96.

43.- César Aira, Op. Cit., pp. 109.

44.- César Aira, Op. Cit., pp. 98.

45.- César Aira, Op. Cit., pp.150.

46.- Cristina Iglesia, "Cautivas, la metáfora de una mancha" en Cristina Iglesia y Julio Schvartzman, *Cautivos y misioneros. Mitos blancos de la conquista*, Buenos Aires, Catálogo, 1987, pp. 80.

47.- El punto de partida del mito se encuentra en el Canto VII (Libro I) de la crónica conocida como *La Argentina Manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán.

48.- Laura Molosetti Costa, " Mujeres en la frontera" en *Historia de las mujeres en la Argentina. Colonia y siglo XIX,* Tomo I, Buenos Aires, Taurus, 2000. En las páginas 90 y 91, la autora expone muy nítidamente la naturalización del rapto de mujeres indias en la América colonial y además expone la dificultad de separar los imaginarios sociales creados de la realidad propiamente dicha.

49.- Laura Molosetti Costa, *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*, Hipótesis y Discusiones/ 4, publicación del Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994. La autora realiza un relevamiento de las manifestaciones literarias e iconográficas de la imagen de la cautiva blanca raptada durante el siglo XIX.

50.- Esteban Echeverría, *La cautiva*, Op. Cit., pp. 50

51.- Cristina Iglesia, Op. Cit., pp. 81.

52.- José Hernández, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Eudeba, 1961, pp. 123.

53.- Dice Lavalle: *Tenga en cuenta que han sido expulsadas de la sociedad con el procedimiento más drástico y podría decirse que se encuentran sin destino; precisamente el uso que les darán los indios prolonga esa suspensión, quizá para toda la vida* en César Aira, Op. Cit., pp. 47

54.- César Aira, Op. Cit., pp. 47.

55.- César Aira, Op. Cit., pp.50, 51.

56.- César Aira, Op. Cit., pp. 44.

57.- César Aira, Op. Cit., pp. 72.

58.- César Aira, Op. Cit., pp.45 y 46.

59.- César Aira, Op. Cit, pp. 122.

60.- César Aira, Op. Cit., pp. 123.

61.- César Aira, Op. Cit., pp. 123.

62.- Cristina Iglesia, "La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera" en Duby, Georges y Michelle Perrot (Dir.): *Historia de las mujeres en Occidente*, Tomo III, *Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus, 1993, p. 306.

64.- César Aira, Op. Cit., pp. 67.

65.- César Aira, Op. Cit., pp. 109.

66.- César Aira, Op. Cit., pp. 109.

67.- César Aira, Op. Cit., pp. 143.

68.- César Aira, Op. Cit., pp. 174.

69.- César Aira, Op. Cit., pp. 175.

70.- *Mis escritores favoritos son en realidad los grandes realistas de la literatura francesa* en Graciela Speranza, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma, 1995, pp. 225.

71.- Jorge Luis Borges, "El cautivo" en *El hacedor* (1960) en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 788.

72.- Jorge Luis Borges, "Historia del guerrero y la cautiva" en *El Aleph* (1949) en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 559.

73.- Jorge Luis Borges, Op. Cit., pp. 559.

74.- Estela Cédola, Op. Cit., pp. 294. La misma idea puede encontrarse en Leo Pollman, Op. Cit., pp. 194.

Fuente: everba.org/spring03/poetry_luisa.htm | **Edición:** Primavera 2003 | **Fecha:** 2003-04-01

Luisa Futoransky

LLANOS DEL SUR

los calmos bergantines las flores más sangrientas los lienzos
de la discordia los panes del milagro

adjetivos y ritos profusamente iluminados
por la luz mala, fosforescente de la corrupto
se yerguen de la llanura atrás del acero oxidado de sus armaduras
allí donde el ganado abona el suelo
pero las simientes olvidan crecer

extensión de la condena soledad es tu nombre
los vientos fatigados se detienen a contemplarse en tus riachos
pampa de la desesperanza
sólo tu feroz tenacidad hace que entres
por la puerta grande de la tragedia

×
llano enrojecido
llano del atardecer donde la palabra descubre el secreto
y los pájaros enloquecen de temor

hora en que los elementos son un haz vandálico
un estremecimiento prolongado en el espinazo de los vivos
hora en que los hechiceros soplan las narices de los enfermos
pero no logran felices resultados
hora en que la lejanía y la vecindad de los estrechos
confunde aguas y tierras

únete viento
ven basilisco que es tu turno
huye unicornio por las altas gramíneas
refúgiate en los tapices de las damas
que ya las maderas del presagio
arden en razones de cuidado
y el silencio es un enigma que no predice
un solo día venturoso

××
entre la cima y el valle
el menor esfuerzo, nada agotador
nada que turbe la indiferencia de las tierras llanas

ciudad cuyo medio propicio es la humedad
pulpo extendido, ambiguo y perezoso
tu abrazo es el ahogo febril que impones a los otros
ansiosa ciudad gris
a la que es necesario ganar palmo a palmo la alegría
ciudad de artilugios y espejismos
con su poder agazapado en las tinieblas
contigo los pactos de honor
están destinados al fracaso
ciudad perdida en estéril oratoria
y en la retórica infernal de los posesos
predispuesta de antemano a la condena

cuando las algas se adueñen de tu estridencia
y el limo se solace en tus bodegas
cuanto te sumerjas en la noche sin espejos
¿quién tendrá piedad por tu arrogancia?

cuando los peces retiren sus ovas

un fanático, un ambicioso, o todos ellos juntos
o alguien con todos y más de estos defectos y virtudes
erigirá un fortín en el desierto
y te llamará de alguna nueva o vieja manera
buenos aires

1964

Fuente: everba.org/spring03/poetry_casey.htm | **Edición:** Primavera 2003 | **Fecha:** 2003-04-01

power trippers
by Casey Haymes

i'm awake
and afraid more
than of the nightmares
Of being nude at school
Of my car brakes failing
Of my conflicting parents getting back together

i am a witness to
No law
for the lawmakers
No court
for the judges
No officers to watch
the police

power trippers know a world
without limits
and praise each other's lies
like they were ripe scores
of their favorite sporting event

their laws are one way
or the highway,
with us or against us—

listen to me power trippers:
think, not shoot
actions of love, not words of heroism
travel and learn
about the world,
let it change you
and not you, *it*
because it's bigger and older,
wiser and bolder
and as super as you feel now behind a gun
ten times super it will always be

if not interested now, Mr. Triggers,
then remember the message
because it's not the end
and you will be tired
soon
because you're motivated
and taught by fear

maybe i won't see the day
of your arrest
but somebody will
and i hope you remember
what it feels like
to believe in justice
when it's pointed at you

Fuente: everba.org/spring03/poetry_jose.htm | **Edición:** Primavera 2003 | **Fecha:** 2003-04-01

Testimonio
José REPISO MOYANO (España, 1965)

Mi venus especial, mi alegre sueño,
mi lucero en la noche suspirado,
vale tanto sentir, tanto que he amado
porque se quede el miedo tan pequeño.

Que aquí con falsedad no hay cuidado
y pisotean la bondad florida;
no regalan la miel, sino la herida
porque yo sé lo mucho que he llorado.

Siempre será la triste furia todo:
el pobre perderá, odiarán el beso,
enturbiarán la paz del mismo modo.

Siempre hilarán -a lo ancho de la Tierra-
el no reconocer, tras un suceso,
que justifican ¡para el bien! la guerra.

Fuente: everba.org/spring03/gatos_arturo.htm | **Edición:** Primavera 2003 | **Fecha:** 2003-04-01

MANUAL DE ALIUROFOBOS: NOTAS CONTRA
LA UBICUA BESTIA NEGRA
Arturo Dávila S.

El legendario *glamour* de los gatos es ya una tradición. Difícil encontrar escritor que no haya expresado su gusto por el reverenciado animal. Edgar Allan Poe pobló sus noches de misterio con su presencia silenciosa. Baudelaire les escribió dos sonetos que han motivado páginas y disertaciones innumerables. T.S. Eliot, a su vez, contribuyó con memorables personajes que terminaron como "superestrellas" de musical en Broadway. Rilke dudó de su existencia. Etcétera, etcétera, etcétera. Por eso, encontrarse con el libro de William Cole, *Manual para los que odian a los gatos o la delicia de los ailurofobos*, es casi un milagro.

Sagaces y "perrunos" críticos y damas elegantes de la Sociedad Defensora de Animales, lo condenaron. George Freedley, autor de Mr. Cat propuso, con humor, " que el autor debería ser desgarrado ("declawed"); la señora Pamela Mason, autora de *Los gatos en nuestras vidas*, libro por demás "conmovedor", sostuvo que "este libro fue obviamente escrito por un ignorante y celoso perro." Así, la suerte de William Cole y su execrable ilustrador, Tomi Ungerer, quien se aplicó con profusión de detalle a producir dibujos "gatunos" en que los felinos resaltan por su fealdad, fue la del olvido y la incomprensión. "Los Ailurofobos abundan. Hombres tranquilos que odian a los gatos se encuentran en todos lados" escribe Mr. Cole. "A veces, un comentario casual acerca de mi libro contra los gatos, iluminaba los ojos de un extraño. Firmes lazos de amistad se establecían inmediatamente. Labios mudos se liberaban y un deleitable flujo de invectivas largamente reprimidas, florecía. Era alentador saber que lo que yo creía una solitaria cruzada, era una causa común." Y un club secreto de estos personajes establece nexos más estrechos cada día.

El Sr. Cole se encuentra con uno de sus venerables enemigos: entra en un departamento con un olor raro, rancio, y molesto; ve los muebles desgarrados; las cortinas con rayones de uñas; y, a punto de partir, lo recibe una mujer con las medias (casi siempre) corridas. Por supuesto, en el mejor sillón y el más suave, recostada a sus anchas, duerme silenciosa la fiera que, además, lo ignora. Y cuando abre un poco los ojos, para observar al intruso, irradia el más benévolo desprecio. "Ya se acostumbrará a ti", le dice su amiga, "es que es... cómo te diré, muy especial." Al ir al baño, nuestro invitado se encuentra con el olor de sus no muy aromáticas inmundicias y, si no ha sido "operado", con una caja infestada de gatitos --ya que el período de gestación gatuna es solamente de 63 días. Y a la hora de la comida, ¿quién recibe el plato más suculento, con un pescado carnoso y envidiable? El Misifus. La escena culmina en tragicomedia: el Sr. Cole, a pesar de la atracción que pueda sentir por su amiga, la abandona o, simplemente, decide no cortejarla.

La historia de los gatos, sin embargo, ha tenido sus vaivenes. En el antiguo Egipto (ca. 5 000 A.C.), nos enteramos, se les reverenciaba y se les consideraba sagrados. "El castigo por matar a un gato era la muerte." Y el rasgo más peculiar, cuando moría una de estas alimañas, el dueño o la dueña del animal, se rasuraba las cejas!!! Más ridículo aún, algunas personas se rasuraban sólo una ceja. "Costumbre", señala W. Cole con sarcasmo, "que debería persistir."

Esta agraciada suerte persistió hasta la Edad Media, y hasta el siglo XV, cuando el Papa Inocente VII, lanzó a la piadosa Inqusición contra estos animales del demonio. "Esos seres están embrujados. Extermínenenlos" Y millones de ellos fueron muertos de la forma más horrenda: quemados vivos (tras ser bañados en aceite), colgados, destazados, "e incluso crucificados". "La versión inglesa de este agradable pasatiempo" --agrega el autor-- "era poner a un gato en un saco y dispararle flechas".

Sin embargo, hoy en día, su popularidad ha sido reestablecida. Más de 21 millones pueblan al coloso norteamericano y 50 millones de latas de comida felina se venden en supermercados. Cuando ves a una familia de dos o tres niños y un gato, los extraños se acercan sonriendo... a ver al gato. Su

conocido y, además, "los gatos insisten en comer pasto, y vomitarlo."

La investigación de Mr. Cole no se detiene en la mera anécdota personal. Su pesquisa, también, tiene carácter científico. Al entrevistar a un personaje del American Museum of Natural History registró la siguiente respuesta: "Un juicio general basado en la literatura, pondría la inteligencia del gato debajo de la del perro y por encima de la de un ratón..." (sic) En The New England Primer, Robert Lynd escribió: "La mayoría de la gente... odia ver a un gato que mata a un ratón. Es una batalla desigual, y el gato parece deleitarse en ella. Sin duda, hechos así deben ocurrir. Pero, si tienen que continuar, deberían, al menos, esconderse. No podemos criticar la muerte de un ratón, pero es muy desagradable ser espectadores de ella, como si participáramos en el duelo." Además, advierte Mr. Cole, la presencia de DDT en las ratas, las hace cada vez menos recomendables en la dieta felina.

En *Animal Friends and Foes,* Osmond P. Breland nos advierte: "En un solo día, 226 gatos bajo rigurosa observación, mataron a 624 pájaros de diferente especie. Tres y medio millones de pájaros, se cree, mueren de esta manera sólo en el estado de Nueva York." Mr. Cole señala, asimismo, que no se detendrá en las ridículas historias de gatos atrapados en la copa de un árbol que "indican que nuestros departamentos de bomberos pasan gran parte de su tiempo bajando gatos de un árbol."

La investigación linguística también fue desfavorable para los gatos; al menos, en lengua inglesa. Mr. Cole tuvo una "entretenida y placentera media hora" escarbando las páginas del diccionario Webster. "Fue fascinante descubrir cuántos términos peyorativos conlleva la palabra cat." Una, por supuesto, es la de "mujer despreciable"; también, la expresión popular para burdel: "a cat house". El "hombre despreciable", "the fat cat"; y el "tonto" o "engañado", "cat's paw". Incluso, se incluye el verbo to cat: vomitar, acaso por su aludida simpatía por el pasto. Un "gato de nueve uñas" es un objeto no deseado, y una persona "cat witted" se define como mentalmente parecida a un gato, incapaz de ser enseñada, despreciable y presumida. "Seguramente", concluye el inquieto Mr. Cole, "ningún animal ha inspirado una colección tan molesta de expresiones denigrantes".

La rigurosa inquisición de Mr. Cole contra la ubicua bête noir termina con un programa alentador contra estos "parásitos", "depredadores de pájaros", "furtivos sibaritas"; y una preciosa lista de consejos prácticos para los ailurofobos. Dado el supuesto básico de no tener un gato en la casa, es inevitable, sin embargo, toparse con ellos.Se deben seguir, entonces, las siguientes reglas:

1) Ignóralos. Nunca los acaricies (ni siquiera a los gatitos). Quitalos de encima cuando salten hacia ti.

2) Corre rumores acerca de ellos. Atropéllalos cuando puedas. Si tienes una mente literaria, escribe horribles historias que empiecen : "Había una vez un gato..." o "Un gato que yo tenía..."

3) Cuando te gruñan, tú también grúñeles a ellos.

4) Cuando visites el departamento de alguien con un gato, deja la puerta semiabierta, en forma desapercibida.

5) Chifla en su presencia. Molesta su ecuanimidad.

6) Haz sonidos fuertes, inesperados. Los odian. La imitación de un ladrido da excelentes resultados. O un chillido penetrante. Se recomieda, en particular, dejar caer un pesado diccionario.

7) Derrámales líquidos en forma accidental.

tan molesto. Algo huele muuuy raro aquí!

9) Si tienes que levantar un gato, hazlo por el pelaje de la nuca. Lo odian.

10) Apoya a quienes los alimentan con leche. Es malo para su salud.

11) Paséate con un perro por las exposiciones de gatos.

12) Inicia una sucursal de la "Sociedad Ailurofóbica" en tu vecindario.

Aún es tiempo: ¡AILUROFOBOS DEL MUNDO, UNIOS!

* * *

ANTOLOGÍA DE AILUROFOBOS

SE BUSCA --¿Alguien podría prestarme dos ratas de seis kilos?

--Necesito limpiar mi casa de gatos.

Shel Silverstein

La gente de escasa personalidad estima a los gatos. Esa gente adora ser ignorada.

Henry Morgan

EL VERDADERO AILUROFOBO:

Algunas personas, al ver a un gato, experimentan miedo, terror, asco. Se pueden añadir sensaciones de escalofrío, espanto, debilidad, parálisis de las quijadas o, como en un caso, imposibilidad de cerrar la boca, rigidez de los brazos, palidez, náusea, raras veces vómito, convulsiones histéricas pronunciadas, e incluso ceguera temporal.

S. Weir Mitchel, M.D.

La gente ignorante piensa que lo que molesta es el ruido que hacen los gatos al pelearse, pero no es así; es la repugnante gramática que usan.

Mark Twain

Oh, he intentado con cuchillo y trasquiladora,
Guadaña, espada, y un bat de beisbol;
Con martillo, hacha, tijeras, podadora,
Rasuradora eléctrica, cinceles, lanzas,

Sólo hay un modo de matar a un gato.

Shel Silverstein

El problema con un "gatito" es que con el tiempo se convierte en un "gato".

Ogden Nash

Si es atacado, se convierte en una viva imagen de furia, mordiendo y rasguñando con las cuatro patas a una velocidad increíble. Dicha conducta es fácil de estimular en un gato con cualquier trato áspero, como lo confiman los veterinarios cada vez que tratan de darles una píldora o inyectarlos.

John Paul Scott, *Conducta animal, 1958*

[...] en la época de apareamiento, son salvajes y feroces, especialmente los machos, quienes, en esos momentos (excepto cuando están operados), no se quedan en casa; y en ese tiempo tienen una voz fúnebre. Su modo de copular es el siguiente: la hembra se inclina y el macho se monta sobre ella; y la hembra está tan deseosa de procrear que provoca al macho y, si éste no sucumbe ante sus deseos, lo golpea y lo araña; pero es solamente por amor a la procreación y no por lujuria. El macho es más libidinoso y, viendo que la hembra no se apareará de nuevo mientras amamante a los recién nacidos, los mata y se los come si se los encuentra (para provocar a la hembra a copular de nuevo con él ya que, una vez privada de los pequeños, vuelve a buscar un macho), por lo que la hembra con mucha cautela los esconde de su vista.

Edward Topsell, *Historia de las bestias de cuatro patas, (1607)*

Los búhos son mejores para exterminar a los ratones que el acostumbrado gato doméstico. Una vez, un hombre tuvo un sótano severamente infestado de ratones; y se procuró varios gatos para ahuyentar la peste del local. Cada mañana, cuando la puerta del sótano se abría, los gatos salían corriendo y aterrorizados. Como los gatos parecían ser aventajados en número, no hubo ninguna reducción en la población de ratas. Por casualidad, el hombre consiguió un búho y lo colocó en el sótano. La siguiente mañana, fueron encontradas nueve ratas, parcialmente destazadas y, por varias semanas, una o más ratas se encontraban cada mañana. El búho literalmente las exterminó; las ratas escacearon tanto que el hombre tuvo que alimentar al búho con carne cruda para prevenir su inanición. ¿Con carne de gato? Este detalle no quedó registrado.

Osmond P. Breland, *Animales amigos y enemigos*

La Enciclopedia Francesa, en el artículo chant, narra en forma breve una extravagante procesión que se vio en Bruselas en 1549. Parte del espectáculo consistía en un carro en el que un oso tocaba un órgano. En vez de pipas, este instrumento contenía una colección de gatos, cada uno confinado en forma separada en un estrecho compatimento, para que no pudiera moverse, pero su cola estaba sujetada hacia arriba y atada de tal manera que, cuando el oso tocaba las teclas, jalaba la cola del compartimento que correspondía, y producía los más melifluos maullidos y

acompañamientos del bajo.

"The Percy Anecdotes", 1823

DETALLES DE MERCANCÍA: el pelo del gato casero se usa principalmente para el arreglo de abrigos de tela, para bufandas de niño, y para cobertores de pies y manos. El comercio de pieles consume sólo una cantidad nominal de estas pieles anualmente, y es un error creer, como alguna gente afirma, que, cualquier piel que se ve en los alrededores, es un "gatito".

Max Bachrach, *Piel: un tratado práctico*

UNA SUGERENCIA:

Los que quieran mantener a sus gatos dentro de casa y lejos de cazar pájaritos, deben cortarles las orejas, porque no soportan que las gotas de lluvia destilen en sus oídos y, por lo tanto, se mantiene bajo techo.

Edward Topsell, Historia de las bestias de cuatro patas (1607)

Gato: cuadrúpedo carnívoro alimentado en casa y (a saber) nunca consumido en las Islas Británicas. Pero su carne ha sido descrita por ingleses que la han probado como "de muy buen sabor". Lebouchère, quien comió gatos durante el sitio de París de 1870, escribió que la carne de gato era "algo entre la de conejo y ardilla con un sabor propio. Es deliciosa. No ahogue a sus gatitos, cómaselos".

Andre L. Simon. *Breve Enciclopedia de la Gastronomía*

Un conocido mío de Nueva Zelanda reporta que tuvo un gato que cebaba su aliento com queso --entre más oloroso mejor-- y después exhalaba hacia la ratonera, llamando de manera irresistible a sus víctimas hacia una larga y penosa muerte.

Gardner E. Lewis, *¿Gatos?*

Él toma de sus dueños (¡qué absurda palabra!) todo lo que sea posible arrancarle; a cambio, no da nada.

Alan Devoe, "El gato, nuestro enemigo"

No me gustan los gatos;
no sé por qué, quizás porque
es vicioso, rudo, cruel, malagradecido,
oloroso, traicionero, y odioso.
Arrogante, estúpido, espectral,
completamente aburrido, pesado, y deprimente,
taimado, frío e improductivo,
inconveniente y destructivo--
Pero más bien, tengo el presentimiento

que en verdad no me gustan los gatos.

William Cole

Fuente: everba.org/spring03/trabajo_cotidiano.htm | **Edición:** Primavera 2003 | **Fecha:** 2003-04-01

Trabajo Cotidiano
por Sergio Gaut vel Hartman – mayo de 2003.

Encuentro a mi Maestro, aunque aseguro que no lo estaba buscando. Cuelga como un fruto de la rama más baja del álamo; está observando el vuelo desvergonzado de los dragones.

—Presente, Maestro —digo ocupando el lugar de la sombra, desplazándola. Él no responde de inmediato, absorto en su tarea: cuando no vigila a los dragones se edifica interiormente; consume eones en ese pasatiempo, pero eones tiene de sobra. Los dragones, tras forjar sinuosas cabriolas que alteran la naturaleza misma del espacio, se difuminan en el aire, explotando como pompas de jabón. Al cabo de un rato, el sol saca la lengua y lame voluptuosamente la piel de las colinas, del otro lado del río; las colinas, a su vez, se desinflan con un sonido vibrátil y el río se precipita en un enorme bidón de cristal. El Maestro toma el bidón, lo agita, bebe un largo trago.

—¡Maestro, por favor! Me tiene aquí, criando malos pensamientos. ¿Para cuando un gajo de atención? –Mis palabras, por fin, lo sacuden en lo más hondo y decide prestarme atención. Atención es lo único que, algunas veces, pocas, se permite prestar. El Maestro, además de ser el filósofo constructor más importante del Universo, es un miserable a la hora de meter la mano en el bolsillo. Y no hablemos de regalar. Una vez me regaló un caballo con la expresa condición de que no le mirara los dientes. Le desobedecí y el cuerpo se me llenó de pústulas moradas, ardientes como pimienta roja. Pero ignorar mis caprichos entrañaría cierto riesgo: si yo cayera presa de la desidia, se malograría la repartición de lo Creado que el Maestro ha dejado a mi cargo. Para sostener este Universo singular hay que ser riguroso. Él lo es.

—He terminado el muro que divide las habitaciones del alma —dice circunspecto el Maestro, mirándome con los ojos atiborrados de sabiduría.

—Prefiero habitar una choza de adobe que se achicharra al sol –replico —que permanecer un segundo en los húmedos palacios del espíritu que usted se obstina en erigir. –Me arriesgo a faltarle el respeto, ya que él, a todo lo que falta, le canta el resto. Tenemos resto, sobre eso no hay discusión. Y el respeto se compra por docena, ya que es un producto que abunda en un Universo que sólo cuenta con un Maestro y su Discípulo.

—¡Buena respuesta! Me gustaría utilizar ese criterio en las recreaciones previstas para hoy. –El Maestro palmea mi hombro y produce un ave verde, de pico curvo; la paloma grazna de un modo extraño, levanta vuelo y, burlona, lanza un huevo que se estrella y fríe en mi cabeza, lo que prueba que ardo de fiebre. El sol se ha ocultado y las lunas, dueñas del cielo nocturno, cruzan su brillo como empecinadas duelistas. El campo, innecesario a estas horas, es guardado en potes de cerámica. Árboles, colinas, lagunas, médanos, barrancos van a parar a los potes. El responsable del mantenimiento es un guarda campos sordomudo al que llamamos Porcenias.

—¡Hacer, hacer, siempre hacer! —exclamo irritado—. Recrear y construir; ajustar y componer. Corregir. Fabricar. Encajar lo ficticio en lo real. Disimular el presente en mareas de pasado y de futuro. ¿No podemos dejarnos estar, simplemente? Ni siquiera reclamo ser, o sentir; daría todo lo construido por una página en blanco.

Mi protesta es vana. Por toda respuesta el Maestro, en silencio, para exceptuar el terrible correctivo que merezco, escoge una brizna de hierba, la convierte en grillo y luego, disconforme con el canto crítico del ortóptero lo transforma en ciruela y después en guijarro. Lo sopesa y me lo arroja por la cabeza, produciéndome un chichón. En un segundo, los básicos y elementales contenidos en le guijarro se asientan en el huevo frito de torcaza verde, se combinan y evolucionan; comienzan a adorar a la Montaña, el

no gran cosa, claro, se matan en guerras fratricidas y se extinguen ya convertidos en una especie de langostinos paranoicos, transparentes, codiciosos y taciturnos. Casi no me he dado cuenta de su existencia. Han estado así de pasar inadvertidos. Pero el chichón es doloroso. No se puede ser divinidad sin sufrimiento. Tampoco se puede freír un huevo sin romperlo.

—Tenemos responsabilidades –dice el Maestro, severo—. Podríamos mantenernos ajenos al pulso de la vida, pero eso abriría la puerta a los aficionados y nuestro Universo se poblaría de obras imperfectas, torpes, escuálidas.

Renuncio. Jamás podré ganarle una partida. El Maestro lo sabe, yo lo sé. Mi condición de Discípulo no puede ser modificada. Y lo más grave es que el Maestro la ha hecho eterna. Dejo que la noche se escurra por la piel y el cabello del abeto antes de obligarlo a transformarse en unicornio alado. ¿Antes era un álamo? El Maestro trepa al lomo sin discutir, yo reclamo atención una vez más, y partimos.

—Este es el lugar ideal —digo señalando con la garra un valle hundido, vacío de piedras, vacío de sueños, vacío de nudos e hipotecas.

—Es ideal, sí. Construyamos —dice el Maestro— un episodio banal; podría ser el ascenso y la caída de una especie, análoga a la que vivió en tu chichón hace un momento, algo ligero, aperitivo, que involucre sólo a tres o cuatro generaciones, ¿te calza? –Eso me demuestra que al Maestro no se le escapa nada. Pero igual me quejo. Sus burlas hieren mi espíritu. Quejarme, más que una sana diversión, es la consecuencia de mi naturaleza vegetal.

—Hace tres o cuatro generaciones hubiera dicho sí, pero ahora me siento discontinuo, capcioso. —Mi afán por impresionar al Maestro con términos extraídos de la Enciclopedia Digital Universal corre paralelo a una línea que se curva antes de alcanzar la verdadera sabiduría. Él lo sabe.

—¡Chiquillo pedante! —exclama el Maestro golpeándome la espalda. Esta vez no brota un loro. Caigo de la libélula describiendo ciegos tirabuzones en el aire cargado de sustancias eléctricas. Despliego las alas y planeo, pero no logro materializar una sola idea por el camino. El vuelo se interrumpe en la cama de una criatura colosal, hecha con la carne de los sueños, virgen, es decir, jamás hollada por nadie.

—¡Maestro! ¡Auxilio! —La criatura me abraza, me tapa la boca con la mano; la mano, enorme, abarca mi cabeza, huele como el rincón más secreto del bosque, lo que ilustra acerca de los territorios por los que ella ha estado correteando. Dejo de gritar y me dedico, yo también, a explorar. Una sonrisa invade nuestros rostros de durmientes, pero la voz del Maestro truena en la atmósfera polvorienta del lugar y la criatura envejece cien años de golpe. Retiro la mano y salto de la sepultura. El monstruo olvidado de alguna antigua creación se materializa a mi lado para rubricar las omisiones.

—No es justo que te ensañes con él, que tanto te ama —dice el monstruo, circunspecto.

—Es un viejo acabado –protesto, en un susurro—, me tiene harto. —La crítica a la figura indiscutible del Maestro fragmenta al endriago en exactamente seis mil seiscientos sesenta y seis pedazos. En este Universo singular somos así de exactos.

—Seré un viejo acabado —sopla el Maestro junto a mi oído—, pero el trabajo cotidiano está en veremos. ¡Vamos! ¡Rápido! ¡Agilizando el expediente!

Rebuzno, maltrecho por la agitada transfiguración a la que me he visto sometido. Y eso no es todo: debo cambiar otra vez. —¿Por qué en lugar de un episodio banal; como el ascenso y caída de una especie, —reclamo—, no nos

tiempo, aún para nosotros, que disponemos de todo el tiempo del Universo; a usted le permitiría regresar a la construcción de las habitaciones de huéspedes del alma, que está bastante atrasada, y con lo que hace falta... y yo podría volver al lecho de esa criatura tan educativa. ¡No imagina todo lo que aprendí en los breves instantes en que me dejó tranquilo! Un territorio virgen, todo por explorar, y usted me interrumpe, viejo pesado. ¿No le dije lo que experimenté cuando la criatura me rozó el pico con las yemas de sus dedos?

—No me lo dijiste —responde el Maestro, fastidiado—. Pero ni falta que hace. Sé todo lo que ocurre. Por otra parte, la idea del cuentista me encaja. Llamemos al guardacampos para que arregle los detalles y suministre los materiales.

A pesar de su palpable trivialidad, no puedo resistir la tentación de repetir el chiste eterno: —¿Cómo se llama a un guarda campos sordomudo?

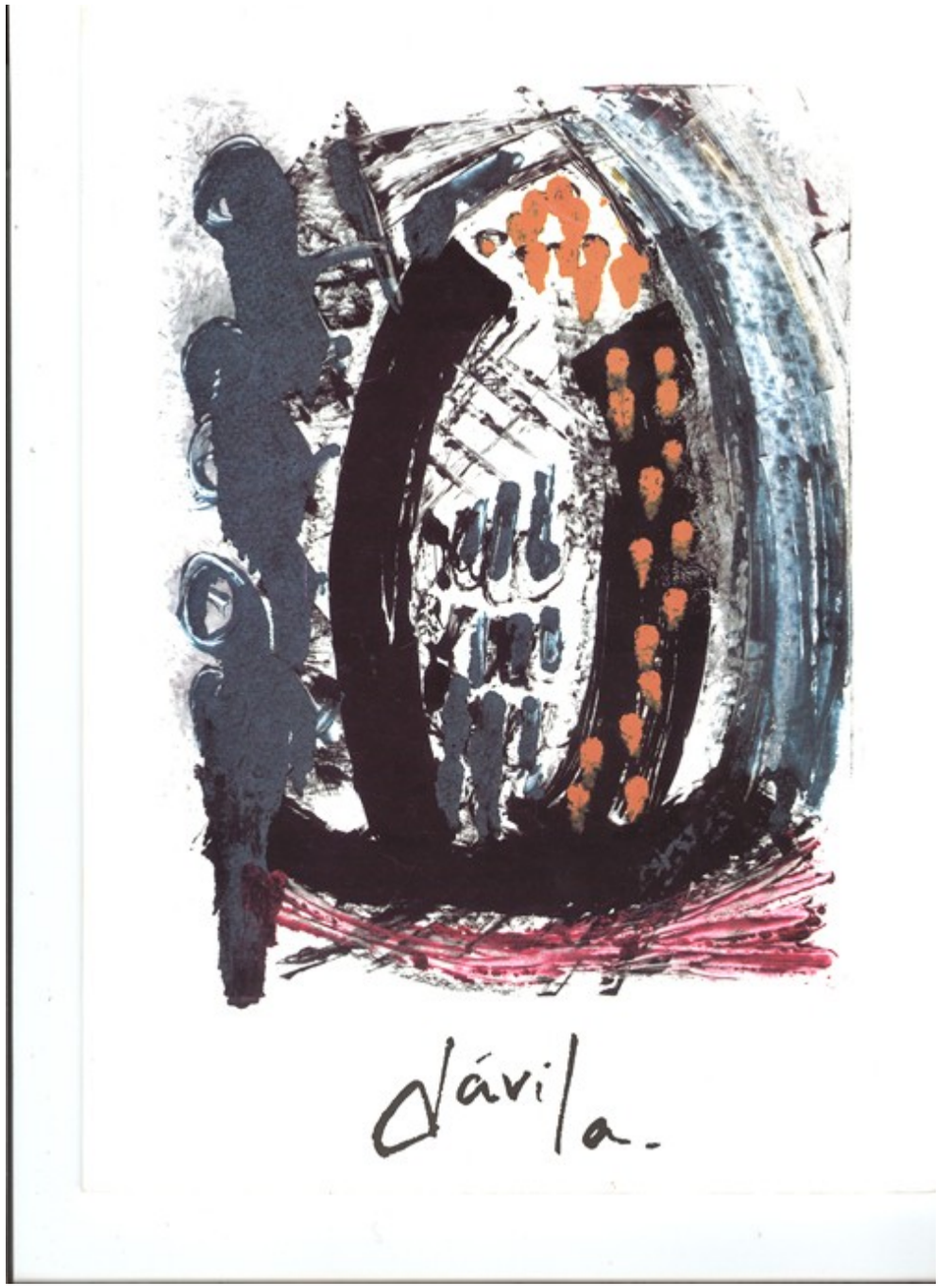
El Maestro me pulveriza, pero yo me rehago del otro lado del Universo, el lado cóncavo; clasifico los acentos, cambio los órganos internos en desuso por paraguas italianos, embrollo la vista panorámica con escenas tomadas de un álbum de fotografías ajadas, disperso una manada de alces de papel, organizo una exhibición de trapecistas ciegos, increíblemente graciosos. El lado cóncavo jamás había sido tan entretenido. En este Universo singular somos así de excéntricos.

—¿Para cuando? –me urge el Maestro. Es cierto; a veces olvido mis propias iniciativas.

Invento a un cuentista torpe y banal, parecido a mí, claro; carezco de mejores modelos. Lo obligo, a punta de pistola, a escribir la historia que pronto terminarás de leer. Es un método como cualquier otro —aunque infinitamente más efectivo— de ganar concursos literarios. Al mismo tiempo permite mantener bajo el índice de desempleo, aunque yo de eso no entiendo casi nada.

Jorge Dávila nació el 3 de octubre de 1962. Realizó estudios de arquitectura en la Universidad Iberoamericana. Se dedica al diseño, la construcción y la pintura. Ha realizado exposiciones en Puebla, la Ciudad de México, París, Hude, Alemania. Actualmente radica en Montreal, Canadá.

"Mazorca" 35 x 50 cm - Monotipo



"La naturaleza sin el hombre" 270 m2 - Mural. Hude, Alemania

"Las madres"
Foto, Mina Valenza

Tomada en la protesta en San Francisco contra la guerra en Irak. (28-02-03)

Fuente: everba.org/spring03/arte_marco.htm | **Edición:** Primavera 2003 | **Fecha:** 2003-04-01

Marco Gandolfo

Nascita della montagna d'oro
Acrilico su tela - 60 x 80 cm - 1999

I segreti del monte Vago
Tecnica mista su tela - 20 x 30 cm - 1999

Verano 2003

Fuente: everba.org/summer03/index.html | **Edición:** Verano 2003 | **Fecha:** 2003-07-01

Lo Latinoamericano

Editor: Fabián Banga
August 10 , 2003

Editorial:

¿Dónde comienza y dónde termina lo latinoamericano? Una pregunta inagotable, constantemente insatisfecha por la reconstrucción del tópico, por los nuevos espacios y por la velocidad de los acontecimientos que retrazan el mapa político del continente. ¿Cómo trazar un límite de lo que es lo latinoamericano? y más , ¿Cómo trazar el cuerpo de lo latinomaericano?

Texto Crítico

Facundo, Civilización y Barbarie: Panfleto Épico
por Pablo Baler

Hacia qué límites del agua y de la lengua
por Marcelo Pellegrini

El centro del canon de las letras castellanas: el siglo de oro y su repercusión en Borges
por Santiago De Luca

Calzadoras de dagas, representación de arquetipos femeninos en la literatura tanguera de principios del siglo XX
por Fabián Banga

Relato

Bares de la Cañada
Por Laura Demaría

Poesía

EN LA PUNTA DE LA LENGUA
por Luisa Futoransky

GRASA Sagrada
por Salvador Biedma

Dos poemas
Por Monica Sifrim

Multimedia

Audio

Walter Pampin

Atardeser Amarillo

Estudio en Sol

Casi Gato

(del CD "Como siempre" de Walter Pampin)

These files can be played using RealPlayer software, available for free download from the RealNetworks web site: free RealPlayer Basic look to the right of the page for the link to the FREE RealPlayer Basic.

RealPlayer Basic Frequently Asked Questions

Fuente: everba.org/summer03/facundo_pablo.htm | **Edición:** Verano 2003 | **Fecha:** 2003-07-01

Facundo, Civilización y Barbarie: Panfleto Épico
Apuntes para una poética del racismo, el autoritarismo y la egomanía en la Argentina.

Por Pablo Baler
University of California at Berkeley

En la novela **El Farmer**, Andres Rivera pone en boca de Juan Manuel de Rosas, ya viejo y exiliado en Inglaterra, un desafío meramente retórico: "**Que se escriba qué diferencia al general Rosas del señor Sarmiento**". Y en esta sola frase puede encontrarse la clave para entender todo el **Facundo** y revelar el acertijo que tan abnegadamente se plantea Sarmiento: ¿cómo explicar la Argentina?

No es otro el objetivo con el que Sarmiento invoca a Quiroga sino el de instarlo a que nos explique "**la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de [este] noble pueblo**". Un enigma que reverbera desde el siglo XIX en la Argentina. Para alcanzar una resolución, sin embargo, no basta con aceptar la ofrecida en la superficie del **Facundo**; se hace necesario explorar aquellas estrategias literarias utilizadas por Sarmiento que puedan ayudarnos a reconstruir una posible **semántica sarmientina.**

El **Facundo** esta vertebrado sobre un doble sistema semántico tendiente, por un lado, a la profundización y multiplicación de antagonismos (civilización / barbarie), y por otro a forzadas conexiones (el frac **es** civilización / el colorado **es** barbarie). Una doble poética de la escisión social y del anclaje de significados, respectivamente relacionados a ese racismo y a ese autoritarismo que preside el espíritu argentino desde sus inicios hasta la actualidad y probablemente bien entrado el futuro.

Sarmiento produce con **Facundo** la ilusión de nombrar un territorio mudo, anónimo, cuyas huellas sólo él, demiurgo letrado en un universo ilusoriamente pre-lingüístico, puede rastrear, leer y plasmar. En medio de sus delirios mesiánicos, Sarmiento rescata el recurso bíblico del génesis verbal del universo y escribe la serie de artículos que publica en 1845 en el diario chileno ***El Progreso*** con el título de **Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga**. Quizá el gesto literario más radical de Sarmiento es el de hacer desaparecer con un mismo gesto todos los ensayos barrocos, clásicos, neoclásicos o hasta románticos con características propias que se habían sucedido en el Río de la Plata desde la época colonial, haciéndonos creer (con excepción quizá de alguna referencia a Esteban Echeverría) que él construye la Argentina desde el vacío. "Poseyendo algo de lo profético y de lo utópico," escribió Ricardo Piglia, "[Sarmiento] produce el efecto del espejismo: en el vacío del desierto, todo lo que uno espera ver, brilla como si fuera real". La pregunta que se impone es: ¿cuál es el espejismo que produce Sarmiento?

Sarmiento de frac

Todo aquel que se acerca al **Facundo** reconoce sobre el eje doble de la civilización y la barbarie, el esquema exasperantemente maniqueo que lo sustenta. Algunos podrán ver en ello una influencia de **El último de los Mohicanos** de Fenimore Cooper (Ricardo Rojas, Raúl Orgaz), un producto "del choque entre el idealismo de la generación del 37 y la realidad política; entre las primeras actuaciones del grupo euro-argentino y el caudillaje." (Eduardo Brizuela Aybar), o se remontarán hasta el determinismo de Montesquieu (Jaime Pellicer). No deja de ser evidente, de todas maneras, que la escisión es la infraestructura discursiva que sostiene este gigantesco proyecto nacional que es el Facundo. Naturalmente, el propio Sarmiento, su ideología y su visión de mundo comparten el espacio privilegiado de la civilizada gloria, mientras Quiroga y Rosas y todo lo que no brilla con barniz europeo están condenados a la eterna barbarie. Basta con llegar al final del texto para comprender que, en realidad, todo apunta hacia el

propuesta de gobierno que barrena la ola frustrada del ataque del general Paz a Rosas.

Para graficar este esquema de oposiciones, basta contrastar una muestra del rosario infinito de analogías que se alistan en las filas paralelas de uno u otro paradigma y que lejos de circunscribirse al espacio argentino alcanza toda la historia y la geografía universal: Quiroga/Paz, Rosas/Rivadavia, gaucho/doctor, poncho/frac (!), siglo XII/siglo XIX, caftán y bombachas/ pantalón y corbata, montonera/ejército, Mahometanos/Grecia, beduinos, tártaros, tribus árabes, Marruecos, Túnez, Argel, etc./ Francia e Inglaterra... y así de seguido en un juego de espejos enfrentados que se autoreflejan hasta el infinito y cuyo inevitable contacto, el origen de la tragedia argentina, queda ilustrado por ese emblemático momento en que Juan Manuel de Rosas "**clava en la culta Buenos Aires el cuchillo del gaucho**".

Cuando Sarmiento quiere "**conocer a fondo los hechos sobre que fundo mi teorías**" en cuanto el estado de La Rioja, incluye una pregunta que revela, en su capciosa ingenuidad, todo su sistema: "**¿Cuántos hombres visten de frac?**". Según Sarmiento, La Rioja perdió el tren de la civilización porque ya no hay hombres que vistan frac; Mendoza, por el contrario, era "**un pueblo eminentemente civilizado**" porque "**formóse una maestranza, en la que se construían espadas, sables, corazas, lanzas, bayonetas y fusiles**". El poncho es barbarie, la violencia organizada es civilización.

Este esquema dual ya complejo, como se ve, desde su concepción; tiene, sin embargo, conexiones subterráneas que lo complican aún más y desde donde se proyecta la verdadera fuerza literaria de la obra de Sarmiento. Facundo Quiroga, "**el hombre bestia**", es también "**el hombre grande, el hombre genio**", equiparable al propio "**César, el Tamerlán, el Mahoma**"; mientras que "**si levantáis un poco las solapas del frac con que el argentino se disfraza, hallaréis siempre el gaucho más o menos civilizado**". Hay, en fin, una anfibología que transita el fondo de esta novela donde la oposición y el oxímoron son intercambiados con imperturbable indiferencia: "**Facundo, genio bárbaro**"; Rosas: "**un poeta, un Platón**".

Sarmiento gaucho malo

Por otro lado, en concordancia con este flagrante dualismo que invade todos los niveles del **Facundo** (más allá de flujos y reflujos internos), encontramos un impulso inverso a nivel lingüístico que intenta reforzar conexiones arbitrarias al punto de impedir todo desplazamiento. La novela está plagada de figuras retóricas que se proponen intensificar esta ilusión: El propio Rosas "**no es un hecho aislado, una aberración, una monstruosidad**" (Saussure diría: no es arbitrario) **"Es, por el contrario (…) una fórmula de una manera de ser de un pueblo". "El terreno, el paisaje, el teatro sobre que va a representarse la escena",** ya revela al personaje **"sin comentarios ni explicaciones".** Sarmiento refuerza muy a su favor esta conexión inamovible entre la materia y la idea, entre lo palpable y lo inteligible.

Entre la materia (espacio territorial) y el espíritu de un pueblo (historia, política, etc), hay una conexión íntima y profunda que Sarmiento va a intentar revelar. Mas allá de las pampas aún no alambradas, las extensiones sin límites, los ríos no navegados; hay una indefinición aún más radical y problemática que la topográfica. Respetando la lógica de la tierra, Sarmiento intenta abarcar con **Facundo** una geografía más vasta que la del espacio. Todas las actividades referidas a la tierra virgen: arar, surcar, labrar, sembrar; se pueden entender aquí como metáforas del proyecto literario/político de Sarmiento consistente en producir la ilusión que la Argentina de mediados del siglo XIX constituye un espacio aún no "gramaticalizado", cuya representación discursiva se le ha dado concebir a él de manera exclusiva. La pampa, escribe, "**es la imagen del mar en la tierra** (...) **la tierra aguardando todavía que se le mande producir plantas y toda clase de simiente**." Hay que admitir que Sarmiento ha logrado proyectar el género de la propaganda política hacia el universo

poético; y quizá allí radique gran parte de su originalidad.

Facundo es una novela de especulación, de conceptualización de un espacio aparentemente vació pero lleno de "huellas" que la palabra puede alcanzar no sólo a descifrar, sino también a moldear. De esta manera, el yo narrativo desproporcionado que desborda en esta obra literaria/panfleto político no es un hecho aislado; pues el protagonista principal de **Facundo** no es el héroe epónimo sino el propio autor. Es Sarmiento el Rastreador de huellas, el Baquiano, el Gaucho malo, el Payador de esa otra extensión que él mismo define como "inteligencia" en contraste con el plano material.

Facundo podría verse así, como una obra épica; pero no sólo en términos de esa épica nacional que remite al romanticismo europeo; sino más interesante aún como un texto épico que recorre, a vuelo de pájaro, este campo de batalla secreto que conecta lo material con lo discursivo. Es revelador que esta obra fundacional de la literatura argentina se presente como una épica cuya mayor violencia se expresa no sólo en el choque de armas o el tropel de caballerías (Tala, Rincón, La Tablada, Oncativo, Chacón, Ciudadela, etc.), sino sobre todo, en el terreno de las lucubraciones filosóficas. Argentina también tendría, de esta manera, su texto épico, con características que no le serían extrañas al temperamento especulativo de gran parte de su producción posterior, de Macedonio Fernández a J.J. Saer por el camino de Borges.

Civilización es Barbarie

Facundo es el resultado de un intento por demarcar la llanura inmensa de una historia que es enigma, y para eso recurre Sarmiento a estos dos gestos retóricos que parecerían contradictorios: por un lado, una construcción de simetrías irreconciliables; y por el otro, un enlace irreversible, una concepción lingüística que tiende a anclar los polos del signo (huella de la realidad/significado) en una presentación incontestable.

Desde esta perspectiva, se nos ofrece como un hecho elocuente el que Sarmiento haya finalmente develado el enigma de la Argentina no tanto gracias a ese intento casi científico por entender la relación entre civilización y barbarie sino justamente, y de manera más insospechada, por el racismo y autoritarismo que su propio discurso destila. Es revelador que los dos gestos retóricos a que recurre Sarmiento (la división y el nudo), remitan respectivamente a los dos polos que sustentan el temperamento racista (violencia por escisión) y autoritario (violencia por fijación) de la obra. Es allí finalmente, en el temperamento, donde se encuentra la idiosincrasia argentina, donde se resuelve el enigma que ingenuamente plantea el **Facundo**. Diría aún más, el inconfesado proyecto de Sarmiento (inconfesado a sí mismo), parece ser el de dar forma poética a ese inveterado racismo y autoritarismo de que se fue haciendo la Argentina y cuya patogenia, él mismo especula, viene de España: "**¡Mirad que sois españoles y la Inquisición educó así a la España! Esta enfermedad la traemos en la sangre. ¡Cuidado pues!**".

Pero la enfermedad que desde España traemos en la sangre, la fobia hacia el otro y la violencia con que se expresa, tiene en Argentina un matiz particular; pues no se trata de un miedo, una repulsión hacia el otro como probablemente era el caso durante la Inquisición, sino más singularmente un miedo, una repulsión a ser confundido con el otro. ¿Qué diferencia a Rosas de Sarmiento? Uno se tienta en contestar la pregunta retórica formulada en **El Farmer**, desdeñando toda diferencia; porque en Argentina civilización es barbarie y esa es la tragedia velada que narra la épica (bioépica, autobioépica) fundacional del **Facundo**.

Aprovechando una comunicación de un funcionario de Rosas que definía la cinta colorada como "un signo que su gobierno ha mandado llevar a sus empleados en señal de conciliación y de paz", Sarmiento ironiza "**Las palabras *Mueran los salvajes, asquerosos, inmundos unitarios*, son por cierto muy conciliadoras**.". ¿Se le habrá pasado por alto a Sarmiento la naturaleza hostil, caprichosa e inflexible de su propia escritura? Juan

Sarmiento). Sarmiento, por su parte, "escribió desde el silencio de un escritorio: **'Derrame sangre de gauchos, que es barata'**" (citado por Rivera en **El Farmer**). Tanto en Rosas como en Sarmiento hay una violencia sistemática y en ambos parecen estar ellas coreografiadas como actos literarios. De hecho, como dice David Viñas: "El estilo de Sarmiento adquirirá definición política a través de una eficiente centralización del poder; él acompaña este progreso con sistemáticos llamados a la guerra a muerte contra los paraguayos, los Indios, y las montoneras entre 1863 y 1879".

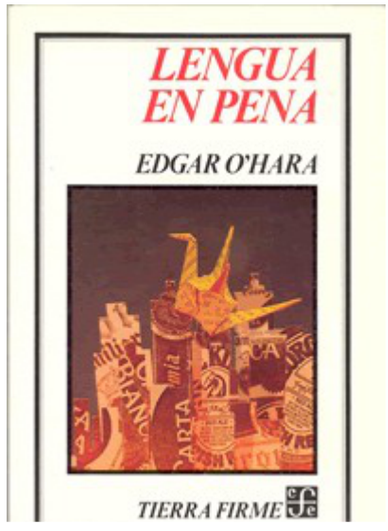
No se trataría como propone Ricardo Piglia que **Facundo, Civilización y Barbarie** esté escrito en el borde entre la conjunción y la disyunción, donde la aproximación política nos haría ver "civilización **Y** barbarie" cuando en realidad se propone "civilización **O** barbarie". El soslayado mensaje del **Facundo** se cifra en el oxímoron "**civilización ES barbarie**". No se trata siquiera de una figura retórica sino de una realidad: ni la conjunción ni la disyunción sino la compenetración ontológica de dos dimensiones que se pretenden irreconciliables: ese es el enigma aún no resuelto de la Argentina, y esa es la razón por la cual el **Facundo** gana en dimensión literaria con el tiempo; pues su fuerza poética reside justamente en las conexiones secretas que Sarmiento enlaza entre ambos paradigmas más allá de todo antagonismo.

Hacia qué límites del agua y de la lengua

Marcelo Pellegrini
University of California, Berkeley

Desde que comencé a leer la poesía de Edgar O'Hara (Lima, 1954) me sorprendieron dos metáforas que con el tiempo he llegado a considerar dentro de sus más recurrentes y significativas: una es "la lengua"; la otra, "el límite" o "los límites". Ambas han sido incorporadas, incluso, a los títulos de algunos libros de este poeta y ensayista peruano de la generación del '70. Cito a modo de ejemplo: *Lengua en pena* (México: FCE, 1988); *Límites del criollismo* (Valdivia, Chile: Paginadura, 1991) y *Hacia qué linderos* (Lima: Jaime Campodónico, 1995). En el caso de "la lengua", sospecho que se trata –como sucede con todo poeta genuino- de un vocablo de múltiples significados; esa lengua puede ser el idioma en que O'Hara escribe, es decir, un personalísimo idiolecto que mezcla el español limeño de los '70 y '80 con –entre otros- los clásicos del siglo de oro y las realizaciones de la mejor poesía peruana e hispanoamericana de Eguren a Luis Hernández, pasando por Westphalen, Sologuren y Eielson. O puede ser la lengua como órgano fisiológico, la misma que O'Hara utiliza para articular vocablos en sus clases de la Universidad de Washington (Seattle), o para saborear un buen arroz con pollo (con receta del exilio); o para celebrar a la distancia los goles del Sporting Cristal, el equipo de sus amores; o para volver a gritar, esta vez en sueños, los que marcaba para el Aurora, cuando O'Hara era jugador amateur y, cual Camus criollo, aprendía lecciones de moral que nunca olvidaría.

Con respecto a "los límites", podríamos aventurar una explicación que los lectores quizá ya adivinan: se trata de las fronteras de la escritura. Ese es el sentido, creo, de un título como *Lengua en pena*, donde la posibilidad misma de expresión se encuentra condenada porque, dice O'Hara, "el poema es el cuerpo de nadie" (p. 45). La poesía es un "oficio de persistir", como se titula el texto del que he citado la primera línea, aunque estemos condenados al silencio: "ni risa ni llanto ni siquiera la posibilidad / de convencer a las letras si la lucha / de clases / no resuelve la sombra de un hombre atosigado / de vida." (Ibid., p. 46). Lo mismo sucede con los "linderos", que es otra manera de decir "límites": "Poetizar devino preludio en el diafragma, cadencia de las placas de imaginación y derrame." (*Hacia qué linderos*, p. 36). Los límites de la lengua, entonces, como el preludio de lo que puede ser o, en todo caso, es de una manera inusual: el poema, tierra de promisión, eternamente ajeno a la realidad que pretendemos hacer que nombre.



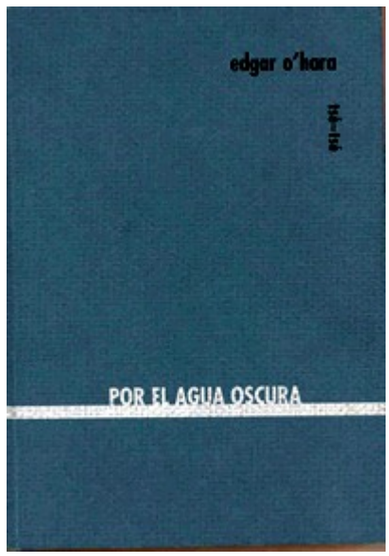
Por el agua oscura (Buenos Aires: Tsé= Tsé, 2003) es el hasta ahora último jalonamiento de esta poética de los límites. Más de doscientas páginas de poemas inéditos, escritos entre 1998 y 2002, que revelan una productividad que tiene mucho de ejemplar. Soy testigo de ello: más de una vez, en las lluviosas noches de Seattle, mi teléfono sonó de repente; del otro lado de la línea venía la voz fresca y jovial de Edgar diciéndome que había terminado de escribir o de revisar una serie de textos. Más de una vez también lo vi en su oficina de la universidad, a ritmo de Miles Davis o Herbie Hancock, dándole los

estaba pasando por una exaltación creativa que, según me dijo varias veces, desde hacía mucho no experimentaba. Esa ebullición verbal siguió su curso, y yo continué siendo, esta vez desde la distancia geográfica que hay entre Seattle y California, su testigo admirado. Ya casi cuando terminaba el manuscrito de su libro, Edgar me confesó que sentía que esos poemas hablaban por él. Nuestro autor vivía de este modo, y de manera muy íntima, su propia alegría de crear, teñida, claro, de aquellas tristezas y soledades parciales que son la sal del oficio. Del fuego de ese volcán O'Hara pasó, previa revisión de lo logrado en su lucha con el ángel, a la oscura calma del agua que da título a su libro: "Costumbre / mantenerse como el verano / en la primicia de una lengua / asombrada en susurro." ("Escondite a la intemperie", p. 22). El agua de estas páginas (sigo con la metáfora volcánica) posee para mí la rara fisonomía de la que se acumula en algunos cráteres luego de la erupción, formando lagos de extraña belleza: agua quieta como un espejo, mezclada a esa piedra que alguna vez fue ígnea, imagen de la tranquilidad luego del espasmo: "Detrás del latido de las olas, / No había más palabras que las que fueron / Alguna vez." ("Noche en San Bartolo con Las Águilas", p. 179).

El límite adquiere aquí, además, otras formas, cercanas, por un lado, a la reflexión metapoética: "el camino al poema está empapelado / de luengas vacilaciones." ("Cuándo y con qué antecedentes", p. 39) y, por otro, al erotismo: "Las fronteras del mundo son las de tu cuerpo. / Allí comienza el resplandor (…) Tal vez / sólo procuro seguir en vilo / y respirarte / en los límites que manda la luz, / en el límite, a oscuras, de aquella palabra." ("Diálogo en los límites", p. 201). Hay, sin embargo, un trazado fronterizo que predomina sobre el resto de las demarcaciones mencionadas y que señala dos ámbitos predilectos de este poeta: los recuerdos reelaborados como imágenes verbales y las vicisitudes del oficio. *Por el agua oscura* ofrece, muchas veces en claves que tocan los filos de la adivinanza profética o el recuerdo mítico, un compendio bastante amplio de la autobiografía de su autor; también, el libro nos muestra, generosamente, los rincones más escondidos de su poética. Todo ello roza, al mismo tiempo, las astillas de un dilema vocacional (frontera y límite de nuevo) que O'Hara nos deja contemplar a través del oscuro bosque de su palabra: la duda metódica entre el fútbol y la literatura. El poeta tuvo que optar entre el rectángulo verde (lleno de límites trazados con tiza o cal, hay que decir) y la pálida página (¿de cal, de tiza, de desnudez?) cuyos caracteres negros –piedra negra sobre piedra blanca, para decirlo con Vallejo al fondo- hacen el poema. Ya sabemos o adivinamos, por cierto, la decisión que tomó. Pero el fútbol es, también, territorio preñado de semántica; esto O'Hara lo tiene muy claro, y su poesía no ha echado al olvido esa lección, que lo acosa como una herida: "Y no supe, / aunque sentía / esa grieta, / qué camino seguir, / pese a que Celine me lo insinuara / hasta el fin de la noche, / pese a que Padilla me lo dijera al oído / con aquella trapecista de los saltos mortales" ("La grieta", pp. 177-178).

Muchos de esos destellos están (re)elaborados en prosa; otros, en verso. Las ilusorias diferencias genéricas en la obra de O'Hara muestran su espléndido dominio de la composición. *Por el agua oscura* es, con todas las diferencias del caso, un jardín de formas en la línea del Darío de *Azul* y de *Prosas profanas*. Algunos poemas del limeño

llevan a un centro emocional en el que reconocemos sus semillas, vibraciones de un "sueño [que] / labra otra certeza" ("Ruego de palabras, riesgo de navajas", p. 224).



O’Hara ha creado para sí mismo una lengua llena de particularidades expresivas que merecen un comentario más extenso que éste. Me permito, sin embargo, mencionar dos: la abundancia de interrogantes "indirectas" –sin signos de preguntas que las flanqueen- portadoras de un tono de pesadumbre inquisitiva: "En qué raíces, en cuáles bienes." ("Bienes y raíces", p. 79); "a paso firme un pabilo ceniciento, / peldaño tras peldaño, / a qué velada." ("La carta, el poema, el castor", p. 13). Otra: las comparaciones de ciertas características o aptitudes de personas con la comida, como en el excelente relato "Recalcitrante con el destino", donde el protagonista de la profecía de la gitana, a quien ella llama "chinito" es, sin embargo, "más japonés que las algas" (p. 189). Este "papiamento", que el editor del libro, Reynaldo Jiménez, menciona oportunamente en su nota de la contratapa, constituye la marca poética de O’Hara. La producción de este lenguaje en segundo grado es gratuita (utilizo la palabra sin ningún sentido peyorativo); es un aire que nos da vida, aunque su acción en el curso de la realidad parezca ilusoria. Nuestro poeta lo sabe muy bien: "El poema no cambia nada de inmediato. / El poema no cambiará nada después." ("De la noche a la mañana", p. 215). En ese sentido, O’Hara se halla muy cercano a la posición de Jorge Teillier, uno de sus poetas latinoamericanos favoritos, quien en su texto "Despedida" dijo que los poemas son "palabras / para ocultar quizás lo único verdadero: / que respiramos y dejamos de respirar." O’Hara nos dice también otras cosas verdaderas: que no nos vayamos sin conocer el amor, que éste es "pasto mecido por el viento" ("De amargo cantar", p. 198), que el agua existe con paciencia y sin reclamo, que el día crece en la yema de los dedos, que "cualquier palabra que me digas / cualquier palabra que te diga // o que nos diga o nos digamos / hundirá su huella invisible / en el vórtice del silencio" ("Ruego de palabras...", op. cit.). En definitiva, *Por el agua oscura* nos enseña que el origen nos acecha en cada esquina como duende o como sol, y que nuestra tarea es –quizás- encontrarlo transformado en esa "estrella de tu prisa, sonámbula" que nos dice el último verso del libro. Celebremos, entonces, la espera de ese acontecimiento.

Fuente: everba.org/summer03/borges_santiago.htm | **Edición:** Verano 2003 | **Fecha:** 2003-07-01

EL CENTRO DEL CANON DE LAS LETRAS CASTELLANAS: EL SIGLO DE ORO Y SU REPERCUSIÓN EN BORGES

No hay un solo hombre que no sea un descubridor. J.L.B.

Por Santiago De Luca
Fundación *La Metáfora del Arte*

El denominado Siglo (siglos) de Oro se constituyó y construyó ideológicamente como el canon o como la referencia cultural obligada de las literaturas que utilizan como instrumento la lengua castellana. Con los preceptos estéticos que encarna este período y con las voces literarias de algunos de sus escritores, Borges establece un diálogo fértil y polémico desde las periferias del sur. Borges leyó inteligente y heréticamente a este siglo, demostrando que no se tiene por qué aceptar este canon pasivamente. Sin embargo, Borges tampoco escapó de la influencia de esta época de esplendor literario. Más de una vez, Borges declaró que comenzó escribiendo intentando ser un escritor del siglo XVII español. El esplendor literario de este siglo devino en el núcleo, el centro de la tradición de las letras castellanas. Impuesta o legítimamente ganada la inmortalidad, son los escritores del Renacimiento y del Barroco los que se erigen en la quintaesencia de la tradición contra la que debe enfrentarse todo escritor de lengua castellana. Por lo que resulta necesario establecer una breve panorámica general de los aspectos socio – culturales de este período.

La utilización del término Siglo de Oro se comienza a emplear en la segunda mitad del siglo XVIII para designar una época de esplendor de la cultura y en especial de las letras en España. Wardropper resume la historia de la geneaología del concepto "Siglo de Oro" y su contexto social así como las premisas ideológicas en las que se sustenta:

"Hoy en día la expresión "Siglo de Oro" es comúnmente usada para referirse al más grande de los períodos de la literatura española, pero carece de precisión. Si tanto Garcilaso de la Vega (1503-1536) como Francisco Bances Candamo (1662-1704) pertenecen al Siglo de Oro, sin duda alguna lo más adecuado es emplear el plural, Siglos de Oro (...) El marbete "Siglo de Oro", acuñado en España en el siglo XVIII y consolidado en Alemania en el XIX, aún no ha sido adoptado de una manera sistemática: ha coexistido con Edad de Oro, Renacimiento y Barroco, los números de los siglos correspondientes y con algunas otras denominaciones que se comentarán más adelante. Fueron los poetas pertenecientes a la generación de 1927 (muchos de ellos también catedráticos de literatura) los que hicieron que el término arraigara en España, transmitiéndolo así a la mayor parte de los hispanistas extranjeros. Debido a su tufillo de antiguo mito y de gloria imperialista, la expresión suscita complejas cuestiones en las mentes de los españoles conscientes de su historia, cuando vuelven la mirada hacia aquella época de gran florecimiento cultural. Fue entonces cuando la nación consiguió su unidad (aunque siguió habiendo leyes distintas en Castilla y Aragón) y logró su poderío, por más que no tardó en llegar el declive. Sin duda se produjeron genios singularísimos, pero su nombre va vinculado a la imagen de la Inquisición y el racismo, así como a una rígida estratificación social."**(1)**

Contra este constructo cultural y contra esta tradición literaria es que Borges reacciona de una manera ambigua. Por un lado, se rebela contra lo arbitrario de cualquier tradición, y por otro lado, reconoce cuando la genialidad literaria se sobrepone a todo tipo de preconcepto extraliterario. Es en esta dualidad, en esta herida, por donde ingresan las voces canónicas y emblemáticas de la literatura española en el discurso literario de Borges: "Confieso – no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo – que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que Góngora,, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero

el único recurso español es genialidad. Tanto es así que el español no sospechoso de genialidad, nunca recabó una página buena."[2]

Este movimiento oscilante, de rechazo o de asimilación pero siempre de profunda lectura, tiene nombres propios en la obra de Borges. El mismo Borges decía que desconfiaba del pensamiento abstracto sin ningún anclaje concreto. Por lo tanto, es necesario calibrar ese diálogo tenso y productivo que se realiza con determinados escritores incluidos en ese vasto y conflictivo período denominado Siglo de Oro y al que se ha hecho referencia.

QUEVEDO

Francisco de Quevedo fue uno de los escritores más admirados e influyentes en Borges. A pesar de las diferentes percepciones y opiniones que tuvo Borges a lo largo de su vida sobre Quevedo, aprendió de éste uno de los grandes compromisos borgeanos: el compromiso con el lenguaje, con la escritura, con la búsqueda de la perfección verbal, de la limpidez sintáctica. Además de ocupar un gran espacio textual en sus libros (citas, alusiones, referencias, etc), Quevedo fue una de las grandes amistades literarias borgeanas, una de sus pasiones y uno de sus hábitos de lectura. Pero lo más decisivo de este diálogo literario, es comprender cómo repercute la voz de Quevedo en Borges, ya que de aquél absorberá una actitud hacia el lenguaje, hacia la literatura que dejará su huella textual. Quevedo significa en Borges postular determinados preceptos estéticos y literarios. Entre ellos el valor de la literatura como discurso ambiguo, no reductible al imperio o la dictadura de un único y "verdadero" sentido. En los versos de Quevedo, Borges encuentra la pluralidad, la polifonía (podríamos decir en un sentido bajtiniano) y la raíz irracional de la literatura.

Una de las demostraciones más clara de la repercusión de Quevedo en Borges es que muchas opiniones de críticos literarios vertidas sobre Quevedo podrían, matizando algunos aspectos históricos, servir para describir ciertas características de Borges. Así, por ejemplo, lo que José Manuel Blecua dice sobre Quevedo también, a nuestro parecer, se podría transferir a Borges: "Como escritor, da la impresión de hacerlo todo como un puro juego al que no daba excesiva importancia, salvo que en ese juego era muy riguroso consigo mismo y de una insatisfacción constante. Y esto se prueba de un modo simplísimo: basta cotejar los manuscritos, y las variantes que arrojan demuestran hasta la saciedad el rigor con que escribía lo mismo un poema grave que un soneto burlesco, La cuna y la sepultura, la Política de Dios o el Buscón."[3] Borges también fue, sobre todo, un gran re-escritor. Haciendo un trabajo casi de laboratorio literario nunca dejó de cambiar sus textos, modificando las versiones primeras, suprimiendo, añadiendo, etc. De esta manera ejerció, implícitamente, una crítica a la idea de texto definitivo, acabado o cerrado. Podríamos pensar a la imagen de un orfebre que trabaja cuidadosamente con la lengua como el símbolo de unión entre los dos escritores.

También en lo titánico, heterogéneo y amplio de su tarea literaria y de "erudición" se pueden relacionar a estos dos escritores. No olvidemos que a Quevedo lo precedían las aspiraciones humanistas y de saber global del siglo anterior. Blecua resume esta inmensa labor intelectual de Quevedo de la siguiente manera: "La abundante obra poética de Quevedo, una de las más extensas y logradas de la Edad de Oro, se caracteriza desde sus comienzos por su extraordinaria amplitud temática, hasta el punto de ser el poeta de mayor imaginación que conocen las letras españolas, y si a esto unimos su fabuloso dominio de la lengua, desde la más chocarrera a la más culta, obtendremos un resultado sorprendente. Si don Francisco escribe muy joven aún el Buscón y los Sueños, un poco más tarde, un tratado ascético y estoico, La cuna y la sepultura o la Política de Dios, pasando por la Hora de todos y la Providencia de Dios, aparte de sus cartas, de su enorme pasión por la lectura y de querer competir con los grandes humanistas de su tiempo, con las traducciones comentadas de Anacreonte y Jeremías; en poesía hará lo mismo. Escribirá sonetos filosóficos, morales, epitafios, burlescos, satíricos, lo mismo que romances y letrillas con los temas más peregrinos, desde una *Matraca de los paños y telas*, que envió desde San

pobres o un romance espléndido sobre los calvos." **(4)** Este tipo de saber erudito o enciclopédico tendrá en la obra de Borges una función retórica y constituirá más un rasgo estilístico que la búsqueda de la "verdad" (que en el univero borgeano no existe o en todo caso es la belleza) o de un saber humanista y absoluto. Desde un criterio lingüístico que tome en cuenta la biplanidad del signo saussureano (significado / significante), podríamos decir que lo que antes estaba al nivel del significado, en Borges constituye el significante: las citas y las alusiones eruditas no tienen un valor intrínseco y por lo que sugieren semánticamente (como se observa en Quevedo), sino por el juego estético y verbal que proponen. Este es otro caso de desplazamiento, de desterritorialización, puesto que la misma característica tiene funciones diferentes en los dos escritores. Y es en esta resignificación de la tradición heredada donde se juega la "identidad" literaria Borges, y en un sentido más amplio, también la literatura argentina.

Se destaca, como uno de los puntos donde el diálogo de Quevedo y Borges halla una suerte de comunión , el gran dominio del lenguaje que se registra en sus obras. Esta destreza lingüística conduce, en ambos casos, frecuentemente a la ácida ironía verbal, y nadie mejor que Borges tuvo en cuenta el soneto de Quevedo que confiesa que "retirado en la paz de estos desiertos, con pocos, pero doctos libros juntos, vivo en conversación con los difuntos y escucho con mis ojos a los muertos." Y Borges escuchó prolongadamente la voz de Quevedo.

En su primer libro de ensayos, *Inquisiciones*, Borges le dedicó un estudio a Quevedo denominado "Menoscabo y grandeza de Quevedo". En este texto Borges destaca las características que considera más importante de Quevedo y que él absorverá a lo largo del tiempo hasta hacerlas una realidad interna de su literatura: "Quiero indicar que casi todos sus libros son cotidianos en el plan, pero sobresalientes en los verbalismos de hechura."**(5)** A continuación de esta reflexión destaca que el famoso soneto XXXI de los enderazados a Lisi es el mejor alegato a favor de la inmortalidad que escribió Quevedo. En el joven Borges resonaban los famosos versos quevedianos "serán ceniza; más tendrá sentido/polvo serán, más polvo enamorado." Pero es el manejo del lenguaje lo que le fascina a Borges de Quevedo, es la enseñanza que acuñó el escritor del *Aleph* en sus prolongadas lecturas quevedianas: "Una realzada gustación verbal, sabiamente regida por una austera desconfianza sobre la eficacia del idioma, constituye la esencia de Quevedo. Nadie como él ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y en sus alcázares. Todas las voces del castellano son suyas y él, en mirándolas, ha sabido sentirlas y recrearlas ya para siempre."**(6)** Borges matiza que la grandeza lingüística y literaria de Quevedo no se haya en el uso de lo que podríamos etiquetar como palabras mentirosamente prestigiosas, sino en algo más profundo: "Lo atareó mucho la problemática del lenguaje propio del verso y es lícito recordar que fingió en uno de sus libros un altercado entre el poeta de los pícaros y un seguidor de Góngora (esto es, entre un coplero y un rubenista), tras el cual se evidencia que su desemejanza está en emplear el uno voces ilustres y el otro voces ruines y plebeyas, sin existir entre ambos el menor contraste ideológico. El conceptismo – la solución que dio Quevedo al problema – es una serie de latidos cortos e intensos marcando el ritmo del pensar. En vez de la visión abarcadora que difunde Cervantes sobre el ancho discurso de una idea, Quevedo pluraliza las vilumbres en una suerte de fusilería de miradas parciales." "El gongorismo fue una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de trastornar la frase castellana en desorden latino, sin querer comprender que el tal desorden es aparencial en latín y sería efectivo entre nosotros por la carencia de declinaciones. El quevedismo es psicológico: es el empeño en restituir a todas las ideas el arriscado y brusco carácter que las hizo asombrosas al presentarse por vez primera al espíritu."**(7)**

El Borges de este ensayo se decanta claramente por la estética y la poética de Quevedo contra la de Góngora. Pero si se profundiza, se puede llegar a la conclusión que más que atacar al escritor de las *Soledades*, Borges ataca a sus contemporáneos que emulan anacrónicamente el estilo de Góngora, y a los cuales se refiere como la *tribu de Rubén*. En otro ensayo del mismo libro

discerniendo entre culterano o conceptista: "Es decir, el primero cultiva la palabrera hojarasca por cariño al enmarañamiento y al relumbrón y el segundo es revesado para seguir con más veracidad las corvaduras del pensamiento complejo. El culterano se llama Rimbaud, Swinburne, Herrera y Reissig; el conceptista Hegel, Browning, Almafuerte, Unamuno. Ambas agrupaciones pueden intuir vehemencia y generosidad literarias, pero hay una más entrañable y conmovedora valía en las rebuscas del pensar que en las vistosas irregularidades del idioma."**(8)** Borges participa de una antigua polémica de las letras y de la crítica española. Y, si bien hoy se puede ver como ilusoria la disyuntiva entre conceptistas y culteranos, en aquellos años implicó sumergirse en uno u otro grupo o tendencia poética. El conceptismo y el culteranismo fue otra de las polémicas literarias que se desterritorializaron al llevarse a América y luego se reterritorializaron o encontraron un nuevo eje y anclaje en escritores como Rubén Darío o Leopoldo Lugones.

El libro que Borges publicó a continuación de *Inquisiciones* fue otro libro de ensayos: *El tamaño de mi esperanza* (que no incluyó en sus obras completas). En este libro, vuelve a reflexionar sobre la idea de asociar a Quevedo con la perfección del lenguaje: "El solo nombre de Quevedo es argumento convincente de perfección y nadie como él ha sabido ubicar epítetos tan clavados, tan importantes, tan inmortales de antemano, tan pensativos. Abrevió en ellos la entereza de una metáfora (ojos hambrientos de sueño, humilde soledad, caliente mancebía, viento mudo y tullido, boca saqueada, almas vendibles, dignidad meretricia, sagrienta luna); los inventó chacotones (pecaviejero, desengongorado, ensuengrado) y hasta tradujo sustantivos en ellos, dándoles por oficio el adjetivar (quijadas bisabuelas, ruego mercader, palabras murciélagas y razonamientos lechuzas, guedeja réquiem, mulato: hombre crepúsculo). No diré que fue un precusor, pues don Francisco era todo un hombre y no una corazonada de otros venideros ni un proyecto para después"**(9)**

Muchos años después, y bajo la luz de infinitas lecturas, Borges volvería a abordar la obra de Quevedo en uno de los textos de *Otras Inquisiciones* bajo el lacónico título de *Quevedo*. En estas nuevas inquisiciones, sostiene que Quevedo no es inferior a nadie pero no ha dado con un símbolo del que se apodere la gente como sería el ejemplo de Sancho y el Quijote en Cervantes o la imagen del escritor orfebre en Góngora.. Por lo tanto, para gustar de Quevedo tendría que ser el lector un hombre del mundo de las letras, aplicado y acostumbrado al lenguaje poético: "Quevedo, sin embargo, todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje."**(10)** Y, en este sentido, dirá del *Marco Bruto* lo siguiente: "El español, en sus páginas lapidarias, parece regresar al arduo latín de Séneca, de Tácito y de Lucano, al atormentado y duro latín de la edad de plata. El ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras, dan a ese texto una precisión ilusoria. Muchos períodos merecen, o exigen, el juicio de perfectos."**(11)** El tiempo no desgastó en Borges la admiración por el uso del lenguaje de Quevedo. "Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura."**(12)**

De los muchos poemas que Quevedo escribió, el que más interrogó y admiró Borges, ya que le permitió inferir una concepción de la literatura, fue *Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión*. De este poema dice que su efecto es anterior a toda interpretación. En repetida ocasiones cita el poema, lo analiza y enuncia propiedades del mismo transferibles al discurso literario en general. Esto lo descubre en los versos del dístico que conforman los dos versos últimos del segundo párrafo:

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
Pero no a su defensa sus hazañas,
Diéronle muerte y cárcel las Españas,
De quien él hizo esclava la Fortuna..
Lloraron sus invidias una a una

Y su epitafio la sangrienta Luna.

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope y Trinacria al Mongibelo;
El llanto militar creció en diluvio.
Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;
La Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
Murmuran con dolor su desconsuelo.

(Este poema se publicó en el libro *Elogios, Epitafios, Túmulos*. Se puede consultar la edición de las obras completas J. M. Blecua, Castalia, página 425.)

La lectura que realiza Borges de este soneto y en especial del dístico remarcado en negritas es la declaración de una manera de hacer y entender la literatura, en la que se libera las restricciones habituales del sentido para ingresar en un mundo polifónico: "Aquí está lo esencial. Estos versos deben su riqueza a su ambigüedad. Recuerdo muchas discusiones sobre la interpretación de estos versos. ¿Qué significa "su tumba de Flandres las campañas"? Podemos pensar en los campos de Flandres, en las campañas militares que libró el duque. "Y su epitafio la sangrienta luna" es uno de los versos más memorables de la lengua española. ¿Qué significa? Pensamos en la luna sangrienta que prefigura en el Apocalipsis, pensamos en la luna debidamente roja sobre el campo de batalla, pero hay otro soneto de Quevedo, dedicado también al duque de Osuna, en el cual dice " a las lunas de Tracia con sangriento/ eclipse ya rubrica tu jornada". Quevedo habrá pensado, en principio, el pabellón otomano; la sangrienta luna habrá sido la medialuna roja. Creo que todos estaremos de acuerdo en no descartar ninguno de los sentidos; no vamos a decir que Quevedo se refirió a las jornadas militares, a la fuga de servicios del duque o a la campaña de Flandres, o a la luna sangrienta sobre el campo de batalla, o a la bandera turca. Quevedo no dejó de percibir los diversos sentidos. Los versos son felices porque son ambiguos."**(13)** Lo medular del discurso literario consiste en hacer coexistir los diversos sentidos y no anular ninguno. Es ahí dónde radica la importancia de estos versos de Quevedo, y es esa cualidad la que Borges transfiere al discurso literario. En la literatura no es necesario decantarse por una u otra interpretación, la resonancia de la pluralidad semiótica es lo que importa como motor de la belleza estética. Esta lectura borgeana de Quevedo se podría relacionar con el concepto de polifonía de la crítica literaria, ya que lo que se sugiere es captar y aprehender esa polifonía de voces, sin instaurar ninguna como origen o centro del sentido.

Resulta paradigmático, para comprender este diálogo de influencias y resonancias poéticas, comparar el poema en el que Quevedo satiriza a Góngora con el poema que Borges dedica a Gracián. En ambos poemas se puede observar una descripción, irónica o distanciada, de la lengua poética del siglo de oro, contexto cultural con el que Borges está conversando. En el poema "*Recetas para hacer soledades en un día*" de Quevedo encontramos una enumeración satírica del léxico más frecuente de Góngora y de los gongoristas:

Quien quisiere ser culto en sólo un día,
La jeri (aprenderá) gonza siguiente:
Fulgores, arrogar, joven, presiente,
Candor, construye, métrica armonía;
Poco, mucho, si no, purpuracía,
Neutralidad, conculca, erige, mente,
Pulsa, ostenta, librar, adolescente,
Seña traslada, pira, frustra, arpía;
Cede, impide, cisuras, petulante,
Palestra, liba, meta, argento, alterna,
Si bien disuelve émulo canoro.
Use mucho de líquido y de errante,
Su poco de nocturno y de caverna,
Anden listos livor, adunco y poro.
Que ya toda Castilla,

Escribiendo sonetos confusiones;
Y en la Mancha, pastores y gañanes,
Atestadas de ajos las barrigas,
Hacen ya cultedades como migas.

Si hacemos dialogar este poema con el poema que Borges dedica a Gracián, apreciamos cómo después de trescientos años Borges se asombra del mismo juego verbal. Y si bien es verdad que Borges no se cansó de decir que la confusión no conlleva ningún mérito, la ironía borgeana siempre esconde un reconocimiento: sólo se satiriza aquello que de algún modo esconde un valor o es digno de prestarle atención y reflexión crítica.

BALTASAR GRACIÁN

Laberintos, retruécanos, emblemas,
Helada y laboriosa nadería,
Fue para este jesuita la poesía,
Reducida por él a estratagemas.
No hubo música en su alma; sólo un vano
Herbario de metáforas y argucias
Y la veneración de las astucias
Y el desdén de lo humano y sobrehumano.
No lo movió la antigua voz de Homero
Ni esa, de plata y luna, de Virgilio;
No vio al fatal Edipo en el exilio
Ni a Cristo que se muere en un madero.
A las claras estrellas orientales
Que palidecen en la vasta aurora,
Apodó con palabra pecadora
Gallinas de los campos celestiales.
Tan ignorante del amor divino
Como del otro que en las bocas arde,
Lo sorprendió la Pálida una tarde
Leyendo las estrofas del Marino.
Su destino ulterior no está en la historia;
Librado a las mudanzas de la impura
Tumba el polvo que ayer fue su figura,
El alma de Gracián entró en la gloria.
¿Qué habrá sentido al contemplar de frente
los Arquetipos y los Esplendores?
Quizá lloró y se dijo: vanamente
Busqué alimento en sombras y en errores.
¿Qué sucedió cuando el inexorable
sol de Dios, la Verdad, mostró su fuego?
Quizá la luz de Dios lo dejó ciego
En mitad de la gloria interminable.
Sé de otra conclusión. Dado a sus temas
Minúsculos, Gracián no vio la gloria
Y sigue resolviendo en la memoria
Laberintos, retruécanos y emblemas.

Ha sido bastante mencionada la relación entre Quevedo y Borges. Esto ya lo señalaba por el 1976 Giusseppe Bellini, al recordar la similitud de una sintaxis que usa la concatenación de frases cortas con períodos largos, la ausencia relativa de interés por la forma (en un sentido "cultista"), o el uso común de ciertos vocablos: "Estos elementos demuestran suficientemente la identidad de un clima espiritual entre las dos personalidades (...) Los temas del tiempo y de la eternidad, de la vida y de la muerte intensifican este clima de espiritualidad afín (...)"**(14)** En un estudio más reciente, como es *Borges en el espejo de Quevedo*, de Blas Matamoro, también se recuerda esta relación y se analiza de una manera más profunda el diálogo entre Quevedo y Borges: "Los contactos y las deudas de Borges con el barroco español son bien conocidos. En parte, a este aire de familia escogida se refiere la elección idiomática del escritor, educado en inglés y francés, pero que asume el castellano como un destino histórico(...) "Quevedo sintetiza el barroquismo

se vuelve conceptista a partir de su madurez neoclásica, cuando Quevedo se reúne con Shakespeare, Milton y los poetas metafísicos ingleses de la época. Esta impronta conceptista es decisiva para Borges porque proviene de dos enseñanzas quevedianas: desconfiar de la eficacia del idioma (lo que pierde a los barrocos culteranos en un ejercicio de tecniquerías, estratagemas y oficios decorativos) y recuperar lo asombroso de una idea (...)"**(15)** Matamoro sostiene, en este artículo, que en el barroco el lenguaje adquiere mayor autonomía y escapa hacia una suerte de independencia donde pueden convivir los contrarios. Es esta idea de pluralidad la que repercute en Borges. El escritor argentino deduce la ontología, la condición de existencia de la literatura de los textos quevedianos, que a la luz de las nuevas teorías crítica podríamos denominar como la condición polifónica intrínseca a la literatura.

La figura que Borges construye de Quevedo, como cifra y metáfora de este escritor, circula en su poesía y nos envía nuevamente, en un flujo y reflujo, al siglo XVII:

A UN VIEJO POETA

Caminas por el campo de Castilla
Y casi no lo ves. Un intrincado
Versículo de Juan es tu cuidado
Y apenas reparaste en la amarilla
Puesta del sol. La vaga luz delira
Y en el confín del Este se dilata
Esa luna de escarnio y de escarlata
Que es acaso el espejo de la Ira.
Alzas los ojos y la miras. Una
Memoria de algo que fue tuyo empieza
Y se apaga. La pálida cabeza
Bajas y sigues caminando triste,
Sin recordar el verso que escribiste:
Y su epitafio la sangrienta luna.

GONGORA

La relación de Borges con Góngora fue ambivalente. Comenzó escribiendo contra el gongorismo, definiéndose por oposición a esta retórica. Pero con los años reconoció la importancia del escritor cordobés y su legado de que, en literatura, el protagonista principal puede ser el lenguaje. Es que Góngora puso entre paréntesis la lengua, mostró sus mecanismos de artificio y cambió los paradigmas de creación poética. Una de las pruebas más concluyentes de esta afirmación es que hasta sus enemigos literarios se terminaron pareciendo a él. Después de Góngora las letras castellanas quedaron modificadas para siempre, y cuyo impulso de renovación alcanzó y atravesó a Borges y a los escritores contemporáneos: "La revolución poética de Góngora afectó no sólo a la poesía, sino a la predicación, la prosa académica, el teatro y el habla cultiniparla de la calle, extendiéndose hasta bien avanzado el siglo XVIII. Pero la estrella de Góngora declinó con la crítica neoclásica y hay que esperar a la generación de 1927 que, al abrigo de su centenario, cristaliza en la visión de un Góngora paradigmático de la poesía pura, reclamado anteriormente por simbolistas y modernistas (...)"**(16)** Pero entre Borges y Góngora, a pesar de las diferencias temporales, geográficas y personales insalvables, hay un destino compartido: ambos fueron leídos en vida como "clásicos", ambos fueron marginados y reducidos a una invisibilidad en sus países, y luego ambos resurgieron para ingresar a la paradójica inmortalidad del canon occidental.

Decíamos que el Borges de los primeros años se definió escribiendo contra el gongorismo, denominación que podemos entender como una metonimia de la escritura contemporánea que busca la "complicación" y la supuesta oscuridad como meta literaria y medida del valor estético. Este "combate" literario lo podemos registrar a lo largo de sus textos. En *Inquisiciones* cuenta que "narra Lope de Vega que encareciéndole a un gongorista la

discusión y de sacar ventaja de un reproche (pues cuanto más difícil es un juego, tanto más apreciado) no es otra cosa que un sofisma. No quiero persuadirme que la obscuridad haya sido en momento alguno, meta del arte. Es increíble que generaciones enteras se atareasen a sólo enigmatizar."**(17)**

En *El tamaño de mi esperanza*, Borges se detiene a analizar un soneto de Góngora, marcando sus peculiaridades estilísticas y metafóricas. El soneto gongorino que interpela Borges data de 1582 y es el siguiente:

Raya, dorado sol, orna y colora
Del alto monte la lozana cumbre,
Sigue con agradable mansedumbre
El rojo paso de la blanca aurora,
Suelta las riendas a Favonio y Flora,
Y usando al esparcir tu nueva lumbre
Tu generoso oficio y real costumbre,
El mar argenta, las campañas dora,
Para que de esta vega el campo raso
Borde saliendo Flérida de flores;
Mas si no hubiere de salir acaso,
Ni el monte rayes, ornes ni colores,
Ni sigas de la aurora el rojo paso,
Ni el mar argentes, ni los campos dores.

Amén de las críticas que realiza Borges a Góngora, en el análisis del poema hay una celebración de la capacidad gongorina de construir un mundo verbal independiente de los objetos del mundo cotidiano, de enfatizar y sacar lustres a las cosas por medio del lenguaje. Por lo que Borges hace una lectura no canónica, o si se quiere desterritorializada, ya que no señala a las metáforas gongorinas, pertenecientes a la lengua poética del siglo XVII, como el centro de la poética del poeta cordobés, sino la capacidad lingüística ya mencionada: "¿Cómo suponer que en la España del mil seiscientos, traspasada de literatura ingeniosa, hubo novedad en llamarlo dorado al sol y alto al monte y lozana a la cumbre y blanca a la aurora? No hay precisión ni novelería en estos adjetivos obligatorios, pero tal vez hay algo mejor. Hay un enfatizar las cosas y recalcarlas, que es indicio de gozamiento. Decir alto monte es casi decir monte montuoso, puesto que la esencia del monte es la elevación. Luna lunera, dicen las chicas en la ronda catonga y es como si dijeran luna bien luna."**(18)**

La crítica negativa que realiza de Góngora esconde un reconocimiento y encierra una admiración hacia este poeta, ya que lo que Borges quiere señalar es la imperfección de toda obra humana, su incapacidad de perfección: "He dicho mi verdad: la de la medianía de estos versos, la de los aciertos posibles y sus equivocaciones seguras, la de su flaqueza y ternura enternecedoras ante cualquier reparo. Alguien me dirá que todo verso es desbaratable a fuerza de argumentos y que los argumentos mismo lo son. Sin duda y ésa es la herida por donde se les trasluce la muerte. Yo he querido mostrar en la pobreza de uno de los mejores, la miseria de todos." "(...) cuanto más descontentadiza sea nuestra gustación, tanto más probable será que algunas páginas honrosas puedan cumplirse en este país."**(19)** En estas últimas palabras, hallamos claramente la operación ideológica literaria que realizó Borges a lo largo de los años y es la premisa básica de nuestro trabajo: la lectura desterritorializada del canon español. Esta lectura herética (nunca desconocimiento) es el espacio desde donde se construye una escritura, la borgeana, con coordenadas lingüísticas y retóricas comunes, pero con énfasis y temperaturas diferentes: "Los idiomas del hombre son tradiciones que entrañan algo de fatal. Los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura o al mero escándalo, como el Finnegans Wake o las Soledades."**(20)**

Siempre hay una grieta entre el decir y lo dicho, o, por decirlo de otra manera, entre la estética que se postula o se adhiere y la estética que se

reconocimiento, sin duda ambiguo y conflictivo como toda tradición, llegó con los años. Y Borges, en su último libro de poesías, quiso ser Góngora por un instante o por un poema. Quiso serlo en un sentido gramatical y lingüístico (como le hubiese gustado a Góngora) al escribir en primera persona el poema que le dedica:

GÓNGORA

Marte, la guerra. Febo, el sol. Neptuno,
El mar que ya no pueden ver mis ojos
Porque lo borra el dios. Tales despojos
Han desterrado a Dios, que es Tres y es Uno,
De mi despierto corazón. El hado
Me impone esta curiosa idolatría.
Cercado estoy por la mitología.
Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
Virgilio y el latín. Hice que cada
Estrofa fuera un arduo laberinto
De entretejidas voces, un recinto
Vedado al vulgo, que es apenas, nada.
Veo en el tiempo que huye una saeta
Rígida y un cristal en la corriente
Y perlas en la lágrima doliente.
Tal es mi extraño oficio de poeta.
¿Qué me importan las befas o el renombre?
Troqué en oro el cabello, que está vivo.
¿Quién me dirá si en el secreto archivo
de Dios están las letras de mi nombre?
Quiero volver a las comunes cosas:
El agua, el pan, un cántaro, unas rosas...

CERVANTES.

Cervantes es el escritor español que más perduró en la amistad literaria de Borges. Otros escritores fluctuaron entre la admiración y el rechazo. Pero el símbolo que constituye don Quijote y Sancho Panza vivió en su memoria literaria desde siempre. Fue en esta obra, como ya destacamos, que Borges vio un símbolo de afinidad con la cultura argentina, al comparar el capítulo XXII de la primera parte del Quijote (donde se liberan a los condenados a las galeras) con la noche en que el sargento Cruz desertó de la partida policial y se sumó a la pelea del gaucho Martín Fierro. En ambos casos, Borges encontró una primacía del individuo y de la amistad sobre la ley y el Estado. Pero además de estos símbolos, hay un rasgo literario, de ritmo y de respiración sintáctica, que Borges escucha en Cervantes y prolonga en sus textos. Este rasgo es la prosa casi "desaliñada" o conversada de Cervantes, que se aviene mejor a la tradición del habla porteña, desterritorializada de las grandes estructuras y preceptos reguladores del decir. Ni la pompa de lo falsamente grave ni la superficialidad de lo simple. Borges halla una suerte de eternidad en la obra más importante de Cervantes, que trasciende la "superstición" del estilo y las circunstancias de recepción del siglo XVII. Teodosio Fernández indica esta influencia de la siguiente manera: "(...) Borges buscó sobre todo la manera conversada de Cervantes, la voz de Cervantes. Había encontrado también en él un destino paradójico: fue "tolerante en un siglo y en un país de vanidosa retórica, lo atrajo lo esencial del hombre, ya como tipo, ya como individuo". Paralelamente se sintió atraído por el héroe de su novela fundamental, en el que alguna vez creyó hallar la prueba de una secreta afinidad entre españoles y argentinos."**(21)** También Silvia Molloy destaca la fecunda relación y sus formas entre Borges y el Quijote: "Entre estos hitos se mueve por las letras de Borges el texto cervantino, nombrado, aludido, explicado, plegado a la comparación inesperada, plagiado con humor (...)"**(22)**

Con el título "La supersticiosa ética del lector" encontramos en el libro *Discusión* las primeras reflexiones significativas de Borges sobre la obra de

escritores sobre esta obra, para deslizar entre las opiniones ajenas la suya, estrategia verbal borgeana muy frecuente: "No hay libro bueno sin atribución estilística, de la que nadie puede prescindir – excepto su escritor. Séanos ejemplo el Quijote. La crítica española, ante la probada excelencia de esa novela, no ha querido pensar que su mayor (y tal vez único irrecusable) valor fuera el psicológico, y le atribuye dones de estilos, que a muchos parecerán misteriosos. En verdad, basta revisar unos párrafos del Quijote para sentir que Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico- decorativa de la palabra) y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz. La Agudeza y arte de ingenio de Baltasar Gracián – tan laudativa de otras prosas que narran, como la del Guzmán de Alfarache – no se resuelve a acordarse de Don Quijote. Quevedo versifica en broma su muerte y se olvida de él. Se objetará que los dos ejemplos son negativos; Leopoldo Lugones, en nuestro tiempo emite un juicio explícito: "El estilo es la debilidad de Cervantes, y los estragos causados por su influencia han sido graves. Pobreza de color, inseguridad de estructura, párrafos jadeantes que nunca aciertan con el final, desenvolviéndose en convólvulos interminables; repeticiones, falta de proporción, ése fue el legado de los que no viendo sino en la forma la suprema realización de la obra inmortal, se quedaron royendo la cáscara cuyas rugocidades escondían la fortaleza y el sabor" (El imperio infinoto, página 59). También nuestro Groussac: "Si han de describirse las cosas como son, deberemos confesar que una buena mitad de la obra es de forma por demás floja y desaliñada, la cual harto justifica lo del humilde idioma que los rivales de Cervantes le achacaban. Y con esto no me refiero única ni principalmente a las impropiedades verbales, a las intolerables repeticiones o retruécanos ni a los retazos de pesada grandilocuencia que nos abruman, sino a la contextura generalmente desmayada de esa prosa de sobremesa" (Crítica literaria, página 41) Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada, es la de Cervantes, y otra no le hace falta. Imagino que esa misma observación será justiciera en el caso de Dostoievki o Montaigne o Samuel Butler."**(23)** Y es que a Borges lo que le hace crecer el Quijote es la flexibilidad verbal, su disponibilidad para la traducción, puesto que considera que no se puede variar una sola línea de las fabricadas por Góngora, pero está muy vivo el fantasma alemán o escandinavo o indostánico del Quijote, más que determinados ansiosos artificios verbales de los meramente estilistas.

Varios años después, en *Otras Inquisiciones*, Borges escribe el famoso texto "Magias parciales del Quijote". Aquí enuncia que Cervantes, en esta obra, opone a las vastas y vagas geografías del Amadís, los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla. También sostiene que para Cervantes ni aquella España ni su siglo eran poéticos y que no hubiese entendido a hombres como Unamuno que se enternecían con la mención de la Mancha. En este ensayo recuerda el capítulo sexto del Quijote, cuando el cura y el barbero revisan y analizan la biblioteca de Alonso Quijano. Lo sorprendente, al parecer de Borges, es que entre los libros registrados aparece la *Galatea* de Cervantes. De esta obra se dice que el libro tiene algo de buena invención y que no concluye en nada. Por lo tanto, el barbero, que sería un sueño de Cervantes, juzga al propio Cervantes, que es el soñador. Este tópico se repite en la literatura española en libros como *Niebla* de Unamuno, donde el personaje se revela al autor y no quiere morir, resistiendo la voluntad del autor.

Borges termina por enumerar, en el mismo texto, los elementos modernos, rupturistas y de novedad de la gran obra de Cervantes: "También es sorprendente saber, en el principio del noveno capítulo, que la novela entera ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en Toledo, y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de un mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea." "Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas de Quijote son, asimismo, lectores del Quijote. Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de Hamlet otro escenario, donde representa una tragedia, que es más o menos la de Hamlet."**(24)** Luego de señalar estos complejos elementos narrativos del Quijote, que anticipan la narrativa contemporánea, finaliza su reflexión deduciendo una metafísica, como casi todas las lecturas

Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores, podemos ser ficticios."**(25)** Sucede que Cervantes cree en sus personajes, y, como destaca Borges, aunque D'Artagnan ejecute múltiples hazañas y Don Quijote sea escarnecido, el lector siente más verdadero el valor de Don Quijote.

Cabe destacar que en el epílogo a sus obras completas de Emecé, (y en otros lugares de sus escritos también recurre sobre el tema), Borges confiesa que fue una suerte de Alonso Quijano que no se atrevió a ser don Quijote, y que nunca salió de la biblioteca de su padre. Son muchos los ángulos por donde transcurre el eterno diálogo entre los dos escritores. Ya que la magia de la literatura, a diferencia de la historia, puede abolir las fechas y las precisiones históricas, y es muy probable que en los textos de Cervantes encontremos las réplicas a las preguntas de Borges, que a su vez se convertirán en nuevas preguntas, conformando un circuito semiótico infinito.

De especial mención, para calibrar la apropiación del canon desde un lugar desterritorializado de la tradición, es el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*. Aquí se nos cuenta que el ficticio novelista Pierre Menard (una de las creaciones irónicas y falsas de Borges), quien ha escrito una monografía sobre el Ars magna generalis de Ramón Lull , se propuso componer el Quijote (no otro Quijote, sino el mismo texto cervantino). Su propósito era producir unas páginas que coincidieran (palabra por palabra y línea por línea) con las de Miguel de Cervantes. El personaje borgeano intenta recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco y olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918: ser Cervantes en el siglo XX. Pero finalmente el personaje descarta esta posibilidad, pues le resulta más interesante llegar a producir el Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard. Es en este punto en el que podríamos hacer una comprensión de este cuento desde el concepto de desterritorialización de los filósofos franceses Deleuze y Guattari. Tenemos la misma superficie textual en el Quijote de Cervantes y en el Quijote de Menard, pero las coordenadas históricas no son las mismas, cambian las condiciones de la enunciación y por lo tanto también cambia el texto. Reconoce Menard esta fatalidad: "He cursado asimismo los entremeses, las comedias, la Galatea, las novelas ejemplares, los trabajos sin duda laboriosos de Persiles y Segismunda y el Viaje del Parnaso. Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es harto más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco a la diable, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego esta gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes del tipo formal o psicológico, la segunda me obliga a sacrificarlas al texto "original" y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación... A esas trabas artificiales hay que sumar otra, congénita. Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote."**(26)** La desterritorialización de la obra produce que Menard, a diferencia de Cervantes, sea arcaizante en el uso del lenguaje. Menard a través de la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas, sugiere Borges, ha enriquecido la manera de leer, y se podría leer, de este modo, a la Odisea como posterior a la Eneida, poblando de "aventuras los libros más calmosos".

Todo lo que Borges consideraba como experiencia íntima tendía a transformarlo en literatura. Así justificó el poema que le dedicó al idioma anglosajón, ya que para él el estudio de este idioma era una vivencia profunda. Lo mismo cabría decir de Cervantes y de su "sueño" don Quijote, que no escaparon a la mirada poética borgeana:

UN SOLDADO DE URBINA

Sospechándose indigno de otra hazaña
Como aquélla en el mar, este soldado,
A sórdidos oficios resignado,
Erraba oscuro por su dura España.
Para borrar o mitigar la saña
De lo real, buscaba lo soñado
Y le dieron un mágico pasado
Los ciclos de Rolando, solo y pobre,
Sin saber de qué música era dueño;
Atravesando el fondo de algún sueño,
Por él ya andaban don Quijote y Sancho.

NI SIQUIERA SOY POLVO

No quiero ser quien soy. La avara suerte
Me ha deparado el siglo diecisiete,
El polvo y la rutina de Castilla,
Las cosas repetidas, la mañana
Que, prometiendo el hoy, nos da la víspera,
La plática del cura y del barbero,
La soledad que va dejando el tiempo
Y una vaga sobrina analfabeta.
Soy hombre entrado en años. Una página
Casual me reveló no usadas voces
Que me buscaban, Amadís y Urganda.
Vendí mis tierras y compré los libros
Que historian cabalmente las empresas:
El Grial, que recogió la sangre humana
Que el Hijo derramó para salvarnos,
El ídolo de oro de Mahoma,
Los hierros, las almenas, las banderas
Y las operaciones de la magia.
Cristianos caballeros recorrían
Los reinos de la tierra, vindicando
El honor ultrajado o imponiendo
Justicia con los filos de la espada.
Quiera Dios que un enviado restituya
A nuestro tiempo ese ejercicio noble.
Mis sueños lo divisan. Lo he sentido
A veces en mi triste carne célibe.
No sé aún su nombre. Yo, Quijano,
Seré ese paladín. Seré mi sueño.
En esta vieja casa hay una adarga
Antigua y una hoja de Toledo
Y una lanza y los libros verdaderos
Que a mi brazo prometen la victoria.
¿A mi brazo? Mi cara (que no he visto)
No proyecta una cara en el espejo.
Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño
Que entreteje en el sueño y la vigilia
Mi hermano y padre, el capitán Cervantes,
Que militó en los mares de Lepanto
Y supo unos latines y algo de árabe...
Para que yo pueda soñar al otro
Cuya verde memoria será parte
De los días del hombre, te suplico:
Mi Dios, mi soñador, sigue soñándome.

OTROS ESCRITORES FRECUENTADOS POR BORGES

Hubo otros escritores que también Borges frecuentó y que se relacionan con este período de la literatura española. Uno de ellos fue Gracián, de quien

la crítica actual y que tienen sus ecos y una valoración positiva en Borges son Diego de Torres Villaroel y Diego de Saavedra Fajardo.

Sobre Saavedra Fajardo manifestó Borges que, al igual que Milton, latinizó con perfección. Cita en Inquisiciones el prefacio de la *Corona Gótica* de Saavedra Fajardo donde se propone imitar el estilo de los latinos, desechando a los que fuerzan a la lengua castellana de una manera "floxa y desaliñada". Y a Torres Villaroel, Borges le dedica un ensayo en *Inquisiciones*. Este escritor, inmediatamente posterior al siglo de oro español (1694 – 1770) sufre el embrujo y el influjo de Quevedo, talismán literario borgeano: "Quiero puntualizar la vida y la pluma de Torres Villaroel, hermano de nosotros en Quevedo y en el amor de la metáfora."**(27)** Pero Borges quiere ir más allá del dato biográfico muerto, busca la esencia, la regularidad, las repeticiones que permiten inferir una poética: "Torres Villaroel, en sus versos, no hizo sino metrificar recuerdos de aventadas lecturas, engalanándolos de rimas."**(28)** En este caso lo importante no es el contenido, sino la construcción verbal que soportan los versos: "Es lo de menos la intención risible que esgrimen y su virtud está en la atropellada numerosidad de figuras que enuncian, gritan, burlan y enloquecen al pensamiento" Borges celebra en Torres Villaroel lo que anulaba en Góngora. Esto se explica porque Villaroel estuvo influido por Quevedo, y por aquellos años Borges estaba *enquevizado*: "Existe en Torres Villaroel un milagro, tan impenetrable y tan clave como cualquier cristal y es la potestad absoluta que don Francisco de Quevedo hubo sobre la diestra de su discípulo tardío."**(29)**

Es este período del siglo de oro, y más particularmente el barroco, la entidad cultural y literaria con la que Borges entabla un continuo diálogo, una interpelación que provoca incorporaciones y rechazos, pero siempre repercute en su concepto de la literatura y en su escritura. Él propio escritor argentino hace notar que la sintaxis del título de su libro *Historia Universal de la infamia* es de una irónica construcción barroca. Alazraki explica cómo el barroco es piedra angular de la relación de Borges con España: "Su relación hacia España está condicionada por una ambivalencia semejante. Los ensayos de sus tres primeras colecciones están dedicados a inquirir y comentar los clásicos de la literatura española. Borges ávido y deslumbrado por la obra de Quevedo, Góngora, Jorge Manrique, Cervantes, Torres Villaroel, Gracián y la de los demás maestros del barroco. (...) Para el primer Borges de los años 20, la prosa que merecería ser imitada, la prosa que aparecería ante sus ojos juveniles como el estilo por antonomasia era la prosa del barroco español."**(30)** Pero, una vez rastreadas las influencias, lo importante es indagar qué función desempeñaron esas lecturas en la literatura borgeana. Y Alazraki arriesga una respuesta en el mismo texto citado anteriormente: "Enquevizado hasta los huesos en su juventud, saldrá del barroco por las puertas que le abrían las magias parciales del Quijote, pero el barroco le había enseñado las trampas, pasadizos y secretas cámaras del idioma. Me inclino a creer que ese sustrato barroco no desaparece del todo. Forma un sedimento, una rienda de las muchas que maneja Borges y que fijan el curso y tenor de su prosa."

Raymond Doyle, en su libro *La huella española en la obra de Borges*, también señala otras corrientes de expresión literaria española que desembocan o que impactan en Borges. De esta suerte que relaciona la mística del siglo dieciséis con un concepto panteísta del universo que se desprendería de los cuentos borgeanos. Este concepto panteísta alude a una divinidad que se encuentra presente en todas las cosas existentes, o, si se quiere, todas las cosas existentes son parte de la divinidad. Y, según Doyle "La poesía mística de San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Fray Luis de Granada y otros muestra de forma evidente esta inclinación".**(31)** También aclara que Borges, como Calderón, Tirso de Molina, Feijoo, Unamuno y muchos otros, ponen la filosofía, en este caso la mística o el concepto panteísta, al servicio del arte y no a la inversa.

Sin embargo, creemos que lo sustancial de este libro de Doyle, (hoy ya un tanto antiguo en el método y desacertado en algunas consideraciones biológicas como influencia española) es su punto de partida, que bien puede

influencias, tanto nacionales como extranjeras prevalecen en su producción; pero esto acontece, como en dos círculos que se entrelazan; hay partes que se tocan y partes que no se tocan en lo absoluto. Nuestro punto de partida se afirma, desde luego, en ese terreno común a los dos círculos."**(32)**

Notas:

1.- Wardropper, Bruce; "Temas y problemas del barroco español" en Historia y crítica de la literatura española, de Francisco Rico, Crítica, Barcelona, página 5.

2.- Borges, Jorge Luis; El idioma de los argentinos, Ob. cit., páginas 22, 23.

3.- Blecua, José María; Introducción crítica a Poemas escogidos, Castalia, Madrid, página 8.

4.- Idem, páginas 17,18.

5.- Borges, Jorge Luis, Ob.cit. página 44

6.- Idem, página 47.

7.- Idem, páginas 48, 49.

8.- Idem, páginas 115, 116.

9.- Borges, Jorge Luis; El tamaño de mi esperanza, Ob.cit. página 53.

10.- Borges, Jorge Luis, Otras inquisiciones, página 40.

11.- Idem, página 40.

12.- Idem, página 44.

13.- Borges, Jorge Luis; Siete noches, en Obras completas, Ob. cit., página 260.

14.- Bellini, Giusseppe; Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges. Eliseo and Torres, Nueva York, páginas 87, 88.

15.- Matamoro, Blas; "Borges en el espejo de Quevedo", en Variaciones, Centro Borges, Dinamarca, páginas 139, 140.

16.- Egido, Aurora; "Góngora", en Historia y crítica de la literatura española, Ob. cit., página 382

17.- Borges, Jorge Luis, Inquisiciones; Ob. cit., página 39.

18.- Borges, Jorge Luis, El tamaño de mi esperanza, ob. cit., página 113.

19.- Idem, páginas 115, 116.

20.- Borges, Jorge Luis, El otro, el mismo, en Obras completas, Ob. cit., página 235.

21.- Fernández, Teodosio; España en Borges, Ob. cit., página 34.

22.- Molloy, Silvia; España en Borges, Ob. cit., página 44.

23.- Borges, Jorge Luis; Discusión, Ob. cit. Página 202,203.

24.- Borges, Jorge Luis; Otras inquisiciones, Ob. cit., página 46.

25.- Idem, página 47.

26.- Borges, Jorge Luis; Ficciones, en Obras completas, v.I. Ob. cit. Página 449.

27.- Borges, Jorge Luis, Inquisiciones, Ob. cit. Página 9.

28.- Idem, página 12.

29.- Idem, página 14.

30.- Alazraki, Jaime; España en Borges, çob. Cit., página 12.

31.- Doyle, Raymond; La huella española en la obra de Borges, Playor, Madrid, página 30.

32.- Idem, página 13.

Santiago De Luca es Doctor en filología hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y Presidente de la Fundación *La Metáfora del Arte*, en Santa Fe, Argentina.

Fuente: everba.org/summer03/fabian_tango.htm | **Edición:** Verano 2003 | **Fecha:** 2003-07-01

Calzadoras de dagas, representación de arquetipos femeninos en la literatura tanguera de principios del siglo XX.

Por Fabián Banga
University of California at Berkeley

Annis Pratt propone en su libro **Dancing with Goddesses**, que es posible encontrar arquetipos literarios clásicos en la poesía contemporánea. Define a estos arquetipos de esta manera:

> "I would define such archetypes as galvanizing psychological complexes which, far from being rigid either in content or effect, vary according to individual experience and cultural context."**(1)**.

Pondrá énfasis Pratt en un arquetipo en particular, el de la Medusa, el cual contará con dos puntos fundamentales: es netamente femenino, y remarca poder e independencia. No es extraño que en una sociedad netamente patriarcal, este arquetipo haya sido visto con cierto trastoque negativo. Un ejemplo de esta idea de marginación es el trabajo de C. G. Jung y su discípulo Erich Neumann, quienes asociarán a la Medusa con el concepto de "madre terrible". Estos universos teóricos que proponen asociar el poder con lo masculino y la pasividad con lo femenino son indudablemente parte de la base de la construcción de los imaginarios nacionales de fines de siglo XIX en Latinoamérica. Desde esta ideología, la construcción de la patria requerirá de un papel femenino que discrepe tácitamente con una "madre terrible" independiente tanto en el campo sexual como el económico.

Pero esta propuesta nacional no evitó que algunas mujeres se independizaran y desde la marginalidad crearan una realidad que contradiga los horizontes propuestos por el imaginario de la nación. Esto generó que, por ejemplo en la literatura tanguera, el arquetipo de la mujer terrible apareciera explícito en infinidad de ejemplos, dando a su vez testimonio de la existencia de estas "malevas" de las orillas de Buenos Aires. En este trabajo nos proponemos analizar ejemplos de esta "otra nación" generada en los suburbios porteños, y también, vislumbrar cómo estos espacios ideológicos fueron batallados militantemente inclusive dentro del espacio marginal del tango. Para este propósito utilizaremos letras de tangos, cuentos y poemas en donde estos temas se presentan.

La realidad nacional

Para entender la realidad del tango y el papel que la mujer cumplió en este espacio cultural, es necesario entender las características presentes en la Argentina de fines de siglo XIX y principios del XX. Más precisamente la realidad de Buenos Aires, metrópolis del Río de la Plata que junto con Montevideo fueron, por sus características sociológicas, generadoras del movimiento cultural que hoy entendemos por Tango. La prosperidad económica y los horizontes trazados por la clase gobernante de construir una nación "blanqueada" por imaginarios europeos, llegaran a diagramar no solamente el mapa geográfico de la nueva república, con el incremento de la centralización de los espacios de poder en la cosmopolita Buenos Aires, sino que también diagramaron en estas circunstancias el mapa racial y cultural, afectado directamente por las masas inmigrantes.

Como propone Salessi:

> El habitante del campo, el bárbaro de los textos de Sarmiento de mediados de siglo diecinueve, a fines de siglo cambió de significado cuando la inmigración colmo las ciudades, y dejaron de ser los centros de civilización europea imaginados por Sarmiento y se transformaron en los centros de la degeneración y la decadencia que hemos visto en los textos de Bunge.**(2)**

tangos, sainetes y cabaret" el siguiente párrafo:

> Desde el punto de vista social, la influencia parisina en la cultura del cabaret dio un toque de excentricidad a un problema angustiante que había venido asolando a la población desde principios de siglo, pero en la segunda década se magnificó: la falta de empleo y la prostitución. Esta se desarrollo promovida por una situación demográfica desequilibrada debido a que los contingentes inmigratorios —y migratorios— eran en su mayoría formados por hombres, lo que ocasionó una notable "carencia" de mujeres en la capital.

De este fermento cultural de inmigración interna y externa, el tango tomó auge no solamente como baile sino como expresión cultural urbana implícitamente marginada por los ideales de una Nación, que como acertadamente también propondrá Salessi, veía en el campo el "repositorio real" de la nacionalidad autentica. Esta búsqueda de regreso a unos orígenes rurales, naturales y gauchescos, trastocará con las nuevas modalidades urbanas inmersa en una cultura enriquecida por la inmigración − como es el caso de la italiana, tan presente en la cultura tanguera− y que eran vistas como promiscuas, subversivas y delictivas por las clases oligárquicas nacionales en el poder.

Este proyecto de nación blanqueada y cristiana necesitaba, para sus teóricos, de una imagen de mujer asociada con el espacio interno del hogar y que cumpliera el papel de "madre de la patria", generadora de la nueva raza. Estas características de mujer implicaban una sexualidad femenina controlada y supeditada a los intereses de procreación**(3)**. Estos ideales contrastarán con la realidad de la gran urbe de Buenos Aires que contaba con enormes contingentes de inmigrantes, en su mayoría hombres, que representaban una creciente demanda de prostitutas y una amenaza a los ideales del Estado de generar una sociedad moralmente conservadora. Esta realidad generó también otro espacio de interés sobre el cuerpo femenino, el de aquéllos que intentaron controlarlo con fines lucrativos. En este contexto social es que la demanda del cuerpo femenino se convirtió en mercancía comercial rentable para los que desde una realidad de nación paralela y marginal, vieron el negocio y la rentabilidad que proponía la prostitución. No extraña por esto que uno de los personajes de las novelas de Roberto Arlt, el Rufián Melancólico de **Los lanzallamas** y **El juguete rabioso**, proponga la implementación de prostíbulos como recursos de financiación de una revolución anarquista. De esta forma el cuerpo de la mujer se vuelve un espacio codiciado no solamente por los ideales del estado, sino también por los intereses de los cafiolos (proxenetas) de los arrabales porteños.

La amenaza de independencia

Estos intereses patriarcales, tanto por el estado como por las fuerzas marginales, visualizaban como un peligro cualquier tipo de forma de independencia y fuerza femenina. De ahí que las imágenes de arquetipos femeninos en el espacio literario tanguero sean mal vistas y criticadas por un narrador o interlocutor que en su mayoría, obviamente, era hombre. Esto implicaba que la imagen de la mujer pública, moderna e independiente, representara una amenaza que era combatida militantemente desde diferentes perspectivas.**(4)** Una forma de intento de control de la independencia femenina se ve muy claramente en el espacio que en este artículo nos toca tratar, el universo del tango. En algunos casos la estrategia era proponer discursos moralizantes que buscaban persuadir a las mujeres de seguir una vida sedentaria en su propio barrio de origen. Hay un tango que ejemplifica esto muy claramente, llamado "No salgas de tu barrio", letra de A.J. Rodríguez, música de Enrique Delfino y compuesto en 1927, que pone énfasis en esta problemática de la independencia femenina. Éste fue estrenado por Azucena Maizani en el teatro "Porteño" en julio de 1927 y recita así**(5)**

> No abandones tu costura,
> muchachita arrabalera,

lamparita de kerosene...
No la dejes a tu vieja,
ni a tu calle, ni al convento,
ni al muchacho sencillote
que suplica tu querer.
Desecha los berretines
y los novios milongueros,
que entre rezongos del fuelle,
te trabajan de chique.

No salgas de tu barrio, sé buena muchachita,
casate con un hombre que sea como vos
y aun en la miseria sabrás vencer tu pena
y ya llegará un día en que te ayude Dios.
Como vos, yo, muchachita,
era linda y era buena;
era humilde y trabajaba,
como vos, en un taller.
Dejé al novio que me amaba
con respeto y con ternura
por un niño engominado
que me trajo al cabaret;
me enseñó todos sus vicios,
pisoteó mis ilusiones,
hizo de mi este despojo,
muchachita, que aquí ves.

En este caso, se entrevé la preocupación de la independencia de la mujer en la urbe porteña que ofrecería más posibilidades que los suburbios del arrabal. No quita esto que haya tangos que propusieran un contra-discurso a estos ideales sedentarios. Tal es el caso de "Tata... llevame p’al centro", Letra de Scolati Almeida y Música de Enrique P. Maroni.

Tata! Llevame p'al centro...
que aquí estoy muy aburrida!
Le tengo bronca a la vida,
ya no puedo aguantar más.
Todos los días lo mismo...
que a la cocina, a la feria,
Pucha digo, qué miseria!
Qué hacés que no me llevás!!
Poneme un apartamento
como tienen los bacanes,
con pufis y con divanes
pa' poderla apolillar.
Un regio cuarto de baño
con el líquido caliente
porque si voy a otro ambiente
yo me tengo que bañar.

Los intentos de independencia eran amenazados también por chascos emocionales, que vaticinaban tangos como "A la gran Muñeca":

Yo te he visto pasar por la acera
con un gesto de desolación,
y al pasar no miraste siquiera
que entendía tu desilusión

En otros ejemplos, la independencia económica de la "bacana" − mujer rica y exitosa− era vista como una traición a sus orígenes humildes y al "amor verdadero" que en general un interlocutor abandonado recita en el poema o en la lírica de tango. Tal es el caso del poema "Citroen" del poeta Carlos de la Púa:

Siempre en cuncliyas te miró mi pena

el loro poliglota de Ritana.
Después, con más chiqué y con más tacto,
en la aliviada que te dió la guita
te divisé montada al artefacto
que Lola Mora en el balneario imita.
Y ayer, en el Florida matutino
que cantara Rubén en verso fino,
te campanié de nuevo embelesado.
En la higiénica imagen atrevida
tu blanca Citroen de mantenida
era como un bidet estilizado.**(6)**

Otro poema en donde se repite este tema de una forma evidente es en "La costurerita que dio aquel mal paso", de Evaristo Carriego, que dará espacio luego a tangos como "De todo te olvidas" (Cabeza de novia) con letra de Enrique Cadícamo y música de Salvador Merico, compuesto en 1929.

De un tiempo a esta parte, muchacha, te noto
más pálida y triste. Decí: ¿qué tenés?
Tu carita tiene el blancor del loto
y yo, francamente, chiquita, no sé...
¿Qué pena te embarga? ¿Por qué ya no ríes
con ese derroche de plata y cristal?
Tu boquita, donde sangraron rubíes,
hoy muestra una mueca, trasuntando un mal...
[...]
¿Qué es lo que te pasa? Cuéntame, te ruego
que me confidencies tu preocupación.
¿Acaso tu pena es la que Carriego,
rimando cuartetas, a todos contó?
De todo te olvidas, cabeza de novia,
pensando en el chico que en tu corazón
dejó con sus besos sus credos amantes,
como un ofertorio de dulce pasión.

El intento de desilusión no se presenta solamente en el campo moral. Inclusive en los tangos menos moralizantes y en voz de interlocutores de baja alcurnia, la independencia de la mujer no es bien vista. Por ejemplo en el tango "Margot" con letra de Celedonio Esteban Flores y Música de Carlos Gardel y José Razzano, compuesto en 1919, se propone:

Siempre vas con los muchachos
a tomar ricos licores
a lujosos reservados
del Petit o del Julien,
y tu vieja, pobre vieja,
lava toda la semana
pa' poner para la olla
con pobreza franciscana
en el viejo conventillo
alumbrao a querosén.
Yo recuerdo no tenías
casi nada que ponerte;
hoy usas ajuar de seda
con rositas rococo...
Me revienta tu presencia
pagaría por no verte;
si hasta el nombre te has cambiado
como has cambiado de suerte,
ya no sos mi Margarita,
ahora te llaman Margot.

Ejemplos similares se ven también en el teatro, en algunos sainetes de la época. En el caso del dramaturgo Nemesio Trejo se ve este tema claramente en los sainetes **Las mujeres lindas** y **El testamento ológrafo**. En el primero, Silvia Pellarolo, en su libro sobre Nemesio Trejo, nos remarca la

la mujer como una "mina"[7] para ser explotada.

> **Nicolás**:— (...) quien te dice que se formaliza la cosa, nos enlazamos y me encuentro con una mujer linda que puede ser mi fortuna .
>
> **Manuel**:—La verdá, hermano, que una cara linda en una mujer es un cheque en blanco. Seguí el afile, que como se han puesto las cosas, hoy por hoy, pa enlazarse, que sea con lazo de oro.[8]

Y más adelante:

> **Chauffeur:**— Hacen (sic) tres meses, agente, que yo me lleve por delante un musolino[9] y quedó el pobre hecho un acordeón. Me metieron preso y me hubiera chupao unos cuantos años, pero yo tengo mis influencias y mi mujer, que la pobre cuando hace falta... (...)
>
> **Agente:**—(Al Chauffeur) Vea lo que es tener mujer linda , amigo. No hay mejor influencia pa un juez que una cara linda. Yo he visto muchos casos de ésos.[10]

La mujer nuevamente aparece como una mercancía para ser negociada a la hora de ser necesario. Este tema presente en Trejo también se verá en otros sainetes – que no valdría la pena entrar en detalles ya que las características son muy similares– tales como **Música criolla** (1906) de Carlos Mauricio Pacheco y Pedro Pico; **Los últimos fríos** (1910) de Alberto Novión, entre otros.

La otra perspectiva, La Moreira

Lo interesante es ver que la representación de esta tensión sobre el control de la mujer, en algunos casos muy lejos está de mostrar a ésta como un simple objeto de posesión pasivo. Ejemplos de mujeres "fuertes" que resistían a esta dominación patriarcal abundan. Trabajos como el de Francine Masiello, **Entre civilización y barbarie**, ejemplifican esta problemática en abundantes detalles. Estas imágenes de mujeres fuertes aparecen no sólo en numerosas letras de tango y sainetes, sino también en trabajos literarios como los ya nombrados de Arlt, o la historia de Sebastián Tallón, "El Cívico y la Moreira", a la cual se le atribuyen antecedentes históricos reales. En esta historia de Tallón, el tema principal es el de la explotación y relación romántica entre una prostituta y un proxeneta. La historia es de singular interés ya que ejemplifica en abundantes detalles, características de la Moreira que lejos están de encajar en los proyectos patriarcales de mujer materna y no-social. Según Tallón, El Cívico, un cafiolo de gustos amanerados y con fama de matón, vivía con la Moreira de quien tomaba no sólo provecho comercial – ya que ésta lo mantenía– sino que también dependía emocionalmente, al estar románticamente asociado a ésta. Esta pareja vivía en un lugar típico de ambiente de tango, un conventillo:

> vivía en la pieza numero 15 del Sarandi, conventillo situado en la calle Epónima, entre Constitución y Cochabamba.[11]

La Moreira era hija de gitanos andaluces, también proxeneta, prostituta, lancera y gran bailarina como El Cívico. Le valía este nombre por su fama de cuchillera y en referencia al famoso gaucho, Juan Moreira, figura mitológica del folclore nacional y que según cuenta la leyenda, era un hombre de gran bravura. En el caso de la Moreira, al igual que en el Cívico, encontramos el "germen contaminador" de la época, del cual habla Salessi, que según el conservadurismo oligárquico era la inmigración de europeos meridionales, como los italianos, gitanos y judíos del este de Europa. Para ejemplificar la personalidad de la Moreira, Tallón dirá:

En las venas le burbujeaba la bravura gitana y, con ser tan femenina en su apariencia, y tan hermosa, en sus tareas sombrías era de mucho "valor"

como tiradora de daga, y de ahí su apelativo.

> Comúnmente usaba un puñal; pero cuando debía aventurarse sola en las noches de más afuera [...] salía con botas de caña alta, que llegaba casi a la rodilla, y en la derecha calzaba la daga o un sable bayoneta.**(12)**

Estas características de mujer fuerte no eran un caso asilado en la Moreira, ni mucho menos. También, recita el tango "Ciudad de tango" de Ignacio Copani:

> Y vos doblando la esquina
> sos como esas minas que hacían temblar
> a los guapos y a los giles,
> y a los adoquines del viejo arrabal.

La Moreira lejos está de jugar un papel pasivo en la historia. Sus características de mujer fálica se extienden en la inversión que ella misma presenta al ser ella además una intermediaria entre el deseo sexual masculino y el deseo económico de las prostitutas. Será, según Tallón, una *cafishia*, socia de su marido en el reclutamiento de *pupilas* y, por sobre todo, administradora y proveedora del hogar, característica netamente masculina en la sociedad patriarcal. Esta imagen de mujer independiente en lo económico, propondrá un perfil subversivo y peligroso no sólo para los códigos e ideales del estado patriarcal, sino también para el mundo marginal. La amenaza de independencia de estas mujeres planteaba una quiebra económica y un peligro al sustento diario. No es exagerado el énfasis que se ponía en el provecho económico que estas mujeres ofrecían. Roberto Arlt, en su novela **Los siete locos,** expone esta idea en una charla entre Erdosain y el Rufián Melancólico de esta manera:

> − ¿Y usted no las quiere? ¿Ninguna de ellas lo atrae especialmente?
>
> Recién después de lanzada esta pregunta Erdosain comprendió que acababa de decir una tontería. El macro**(13)** lo miró un segundo, y repuso:
>
> − Escúcheme bien. Si mañana me viniera a ver un medico y me dijera: la Vasca se muere dentro de una semana la saque o no del prostíbulo, yo a la Vasca, que me ha dado treinta mil pesos en cuatro años, la dejo que trabaje los seis días y que reviente el séptimo.**(14)**

A modo de conclusión

Cuando Pratt enmarca el arquetipo de la Medusa en un contexto cultural nos ofrece una pista importante al trazar una línea analítica que apunta a desarticular un proyecto de objetividad asociada intrínsecamente con un centro masculino, presente en nuestras sociedades desde sus orígenes. La reinterpretación de estos valores, es indudablemente un proyecto subversivo hacia el estado patriarcal tan presente en la construcción de las naciones de fines de siglo XIX. La aberración hacia la mujer independiente, como en el arquetipo de la Medusa, propone un discurso implícitamente masculino y patriarcal, presente en la conciencia colectiva. Y habría que remarcar que no es éste un caso exclusivo de las nuevas naciones latinoamericanas, como el caso de la Argentina. En la literatura europea del siglo XIX encontramos numerosos ejemplos del miedo que planteaba el arquetipo de una imagen de mujer independiente. En algunos casos, este arquetipo se contraponía abierta y explícitamente a la imagen femenina materna y supuestamente saludable que los proyectos higienistas de fines del siglo XIX proponían para la "ciudad-organismo", usando términos de Salessi. Un ejemplo de esta aberración se ve muy claramente en la novela de Bram Stoker, **Dracula**, cuando un grupo de hombres protagonistas, dirigidos por el científico-doctor alemán Van Helsing, deciden asegurarse que la *un-dead* Lucy, no es el supuesto vampiro que aparentemente está robando niños en las noches de Londres. Los hombres

sin ningún instinto maternal, arroja al niño al piso.

> Oh, God, how it made me shudder to see it! With a careless motion, she flung to the ground, callous as devil, the child that up to now she had clutched strenuously to her breast, growling over it as a dog growls over a bone.**(15)**

Esta aberración al rechazo de la maternidad por la mujer, es generada indudablemente por la insubordinación a las reglas del estado patriarcal y al papel que este orden le atribuye a la madre.

Volviendo más específicamente al tema del tango, encontramos en concordancia con esta lógica pro-maternidad, que la imagen de la madre es asociada con un espacio de exagerada devoción. Pocos temas son de tanta estima como el tema de "la madre" en el tango. Infinidad de letras de tango atribuyen a la "santa" un espacio opuesto al de la "mina", dos términos que son, en el lunfardo, irreconciliables. Tal es el grado de devoción hacia la imagen de la madre, que en algunas letras de tango como "Victoria", de Enrique Santos Discépolo, se celebra que la mujer se haya marchado con otro hombre, ocasionando esta libertad del abandonado, el retorno a la casa materna. La madre es prácticamente de una forma inequívoca una santa que abnegadamente acepta los dolores y las carencias de la vida cotidiana de una forma pasiva. Inclusive en el tango "Margot" − que ya hemos mencionado− se propone de la madre: "y tu vieja, pobre vieja, / lava toda la semana / pa' poner para la olla / con pobreza franciscana".

Esto es quizás una prueba de que los roles que se le atribuyen a la mujer en este contexto no son simplemente parte de un proyecto de nación, sino una cantidad de modelos matrices bien arraigados en la conciencia colectiva. La lucha y la resistencia a estos preconceptos de mujer pasiva no se hacen esperar a la hora de releer la historia de la Argentina. Posiblemente los mayores ejemplos de esta resistencia se entrevean no solamente en ejemplos literarios como el de la Moreira, o en figuras históricas como Eva Perón; sino en la vida cotidiana ocupando el espacio externo de la calle y de la protesta atribuido solamente al hombre por la autocracia patriarcal. Quizás el mejor ejemplo sea el caso de Las Madres de Plaza de Mayo, reconciliadoras imágenes de madre activa en contraposición a la dictadura. O como propone Masiello, en "las microprácticas de las mujeres [que] han abierto un espacio para la acción; permiten una teoría del poder de gestión cultural que invita a repensar la formación del Estado."**(16)**

Bibliografía

Anderson, **Imagined Communities: Reflection on the origin and spread of nationalism**, London: Verso, 1983.

Arlt, Roberto, **Obra Completa** (Tomo Uno), Buenos Aires: Editorial Planeta, 1991.

Conde, Oscar, **Diccionario etimológico del lunfardo**, Buenos Aires: Perfil Libros, 1998.

Masiello, Francine, **Entre civilización y barbarie, Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna**, Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1997.

Pellarolo, Silvia, **Sainete criollo, democracia / representación, el caso de Nemesio Trejo**. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

− , "De minas y tangos, sainetes y cabaret," Ollantay VI, 1 (Fall 97a)

Pratt, Annis, **Dancing with Goddesses: Archetypes, Poetry,**

c1994.

De la Púa, Carlos, **La Crencha engrasada**, Buenos Aires: Corregidor, 1996.

Puccia, Enrique Horacio, **Nemesio Trejo pionero del Sainete Criollo**, Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1993.

Salessi, Jorge, **Médicos maleantes y maricas**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.

Stoker, Bram, **Drácula**. New York: Norton & Company, 1997.

Tangueando, Testimonios, cuentos y poemas, Mario José Grabivker, editor. Buenos Aires, Ediciones instituto movilizados de fondos cooperativos, 1992

Notas

(1).- Pratt, p.5

(2).- Salessi, p. 242

(3).- en referencia a este tema de la construcción del imaginario de la nación, ver Benedict Anderson, **Imagined Communities: Reflection on the origin and spread of nationalism**, London, Verso, 1983

(4).- Para ahondar más en este tema, ver el trabajo de Francine Masiello, **Entre civilización y barbarie**.

(5).- Las letras de tango y la información sobre sus compositores, fue tomada de la página del server Gardel "Tango Lyrics" http://argentina.informatik.uni-muenchen.de/tango

(6).- de la Púa, p.49

(7).- El término "mina", que es un lunfardo -argot y jerga de Buenos Aires-, implica esta idea de "mina" como doble sentido de mujer y espacio para ser explotado, aunque su idea segunda se haya perdido con el tiempo. Por otro lado implica una idea sexual implícita, y se relaciona con otros argot como "mineta": práctica del sexo oral en los genitales femeninos, o "minetero" aficionado a practicar la "mineta".

(8).- Pellarolo, p. 204

(9).- Se llamaba "musolino" a los barrenderos municipales, que eran en general de origen italiano.

(10).- Pellarolo, p. 204

(11).- Tangueando, p. 31

(12).- Tangueando, p. 33

(13).- Proxeneta

(14).- Arlt, p. 144

(15).- En la edición de **Drácula**, editada por Nina Auerbach and

toward children. Lethal anti-mother were a fixture in 1890s literature, specially in works by conservative polemicists who feared feminism as a threat to woman's maternal missions (Stoker, 188)

(16).- Masiello, p.284

Fuente: everba.org/summer03/laura_bares.htm | **Edición:** Verano 2003 | **Fecha:** 2003-07-01

Bares de la Cañada

por Laura Demaría

Me encontré el otro día con Tardewski, por casualidad, como siempre ocurren estas cosas. Estaba solo en un bar de la Cañada. Se había recostado sobre la gran ventana que da sobre la 9 de Julio. Y miraba, casi obsesivamente, no la calle sino el vestigio de unas letras que alguien, vaya a saber quién y cuándo, había dejado sobre la madera. De vez en cuando, alzaba la vista para volverse a concentrar, tal vez con renovada fuerza, en esos jeroglíficos apenas delineados. Estaba allí, tranquilo, como estático, conjugando un mundo tallado, alejado del ruido turbulento de la ciudad que se encauzaba como un solo grito por la Cañada. Y estaba allí, refugiado en la madera, repitiendo, con cada letra, el recuerdo de una cita, de una voz, que aunque no le perteneciera la había hecho ya suya por la sucesión de la costumbre.

Cuando lo encontré a Tardewski, yo estaba en el bar de la otra esquina, cuyo ventanal da, con un poco de desgano, también sobre la 9 de Julio. Ese día, como tantos otros, estaba sentada frente a una taza de café tratando de leer y de comprender los avatares de los tiempos en el diario. Nada profundo, me decía, mientras buscaba la página de espectáculos para ver si esa tarde me encerraba a dejar pasar el tiempo en algún cine. Ese día en particular, sentía que el presente se había detenido para volverse, de algún modo inexplicable, eterno y que la angustia del no cambio se había ya instalado en mí como una maldición temprana. Lo peor, sin duda, era que el caos del diario no ayudaba a romper esa sensación de fijeza. Pero, de pronto lo vi a Tardewski y cuando lo vi a la distancia impuesta por los grandes ventanales, inmediatamente, supe que el tiempo había andado y que eso que pensaba como irremediablemente fijo era tan solo la apariencia que tienen las horas para engañarnos. Lo curioso, sin embargo, fue que al verlo, no me sorprendí de encontrarlo, como si hubiera de algún modo sabido que él vendría a mi encuentro. Fue un poco-ahora pienso-como si nosotros dos nos hubiéramos transformado, de golpe y sin aviso, en una versión paródica de la Maga y Oliveira y nos hubiéramos estado buscando, desde siempre, por las calles de una ciudad casi serrana que todavía no había aprendido a jugar rayuela.

No me pregunté qué hacía Tardewski en mis calles ni por qué no estaba cerca de su ciudad gris y ausente. Después de todo, cada uno es dueño de su tiempo. Tampoco intenté responderme por qué sentía que con el encuentro ya no había más fijezas, sino citas habladas en otros bares, en otros momentos. Estas preguntas, pensé, una no se las debería hacer, porque una sabe de antemano que no jamás podrá tener una respuesta rotunda, clara. Recuerdo que pensé, justo al terminar esa frase, que para claridad tenía los titulares de los diarios y las noticias que a veces solía sentarme a ver por la tele. Así que al darme cuenta de que era él, me detuve un rato a observarlo, desde lejos y a través de los prismas de las ventanas. Y lo vi de nuevo, con los ojos entrecerrados mirando ahora, un poco sin ver, el agua que como hilo zizal corre entreverada por la Cañada. Por un segundo, se detuvo en los chicos de la calle, sucios y cansados, apilados todos sobre las mismas baldosas de la esquina, en un intento casi nulo por conseguir unas monedas para comerlas o fumarlas. Quién sabe, de verdad, lo que hacen esos chicos dejados en las calles. Por mi parte, quise dejar de mirarlo o, por lo menos, quise disimular un poco. Después de todo qué tenía yo para decirle. Por la obviedad de mi escrutinio, opté, como último recurso, por concentrarme en la otra cuadra. Entonces fue cuando vi autos que pasaban como manchas de colores, gente que caminaba como corriendo, la Cañada misma que se lanzaba impávida como un corte en la tierra a la que separa. El, en cambio, no movía su mirada. Había vuelto a los jeroglíficos de su mesa y seguía como cansado, con los ojos entrecerrados. De cuando en cuando, tomaba su té, a sorbitos, como si quisiera guardarlo para después, como si en realidad, estuviera esperando. Pero, a quién, me preguntaba, mientras volvía de repasar los movimientos de la otra cuadra. Tomé un trago largo de café y me quemé un poco la garganta. Hubiera querido, en ese momento, salir de mi

el reflejo y me puse a pensar, desde mi distancia, qué hacía Tardewski sin su cuaderno de citas apoyado en ese bar de la Cañada.

Mirarlo, así, desde lejos, como si él también fuera una cita, era como jugar a que estaba allí sólo para mí. Tenerlo a Tardeswki para mi, me dije, sólo por una tarde. Y voluntariamente creer, por un rato, que sería él el que saldría de su bar para entregarme la cita que, desde hace tiempo, busco para empezar a escribir. Mirar el reflejo de él en la distancia puede servir, me decía ya sin tomar café, como cita, como una excusa, con la cual yo podría no digo comenzar un archivo, sino tener, para cuando ya no me quede nada más que el agua de la Cañada. Por ahora, me decía, me gusta regordearme con mis palabras no dichas, mis finales no aprobados, mis rimas censurables, mis desenlaces incoherentes, mis juegos absurdos y mis metáforas sólo un poco vanguardistas. Y en ese museo personal de lo dicho sólo para mí me sentía segura. La cita de Tardewski vendría a quedar, entonces, sólo como anticipo o mejor como refugio, pero creo que ésa no es precisamente la palabra, porque una cita jamás es refugio sino ausencia o mejor duelo por carencia del origen. Entonces … me decía a mí misma, para qué llamarlo a Tardewski, para qué pedirle algo que no me puede dar, para qué querer sacarle de su cuaderno de citas un comienzo fingido que se evapora en final. Por qué no quedarme aquí, tras los ventanales y el ruido de la Cañada, conjugando sola mi museo privado de palabras ambiguas.

Cerca de mediodía, el sol se escabulló, como siempre lo hace, por entre las tipas y dio de lleno sobre la mesa de Tardewski. El reflejo, por el sol, se había vuelto casi espejo y la calle con su senda se había borrado para dar paso a un mar rojizo que era de verdad de asfalto. Mis dedos teñidos de negro por la tinta del diario podían darse el lujo de dejar sobre la madera sus propios jeroglíficos. Pero, qué escribir frente a la calle hecha agua y frente a Tardewski transformado, por el sol, en bulto, trazo irregular que no llegaba a ser sombra. En ese momento se me ocurrió que tendría que haber sido la jorobada de Marconi, ésa mina que le mandaba cartas excepcionales, donde se registraba, siempre de acuerdo con Marconi, la materia única, la inspiración más profunda de toda su poesía. Cómo no ser esa jorobada, me decía frente al café, y escribir en un español hipnótico ya no cartas, sino novelas, porque no cuentos. En realidad, ahora que lo pienso, no sé si era de verdad jorobada o si, la pobre, era sólo fea. De un modo u otro, en esta versión, frente a las tipas de la Cañada, la mujer sí es jorobada porque no basta con ser sólo fea, por más que sea de una fealdad indescriptible, monstruosa, atávica. En mi versión, en esta que de algún modo escribo, la mujer de Marconi ya no cose. Hilvana sonetos de inigualable belleza, zurce argumentos atemporales, pespuntea ciudades de cadencias sonoras, corta patrones de palabras que atesora y deja. Borrar a Marconi, me dije, hay que borrarlo a Marconi para escribirle a ella un diálogo y un final, para recuperar la deformidad de su cuerpo, la fealdad pasmosa de su cara, las arrugas visibles de sus manos, los pelos de sus piernas y la flacidez de su voz. Armar un cuento, pensé, con las entonaciones censuradas de la mujer burlada. O mejor, contar un relato preciso que muestre las trampas que ocultan las tablas de la ley. Y, por supuesto, darle, darte, un nombre que tendría que ser, me digo, Lidia.

Miro, de nuevo, a Tardewski. Ahora está semioculto detrás de un camión que se ha parado, sin preocuparse por el tránsito, a bajar una carga. El camionero transpira y va y viene con las cajas, ajeno a lo que en realidad pasa. Su movimiento febril me aleja del otro bar de la Cañada. Me fijo en él, de algún modo, quiero tapar por completo la figura entredormida de Tardewski. Olvidarlo y olvidarme de que está allí. Ahora el camión es un obstáculo o una salvación, una señal que se ha parado por casualidad o por milagro entre las ventanas. Sé que pronto se va a ir, pero me permite ganar un poco de tiempo para pensar. De golpe, antes de que el camión se vaya, me entra una urgencia por saber qué hace Tardewski en ese mismo momento. Estiro mi cuello, mis caderas, piernas, todo mi cuerpo. Estiro aún más el cuello, sólo el cuello, para verlo, para volver a atraparlo en los prismas, en el reflejo. Y cuando el camión se va, cuando definitivamente se aleja, Tardewski todavía está allí, ahora, apenas puedo verlo, con una mueca que parece de impaciencia. No se ha ido de su bar de la Cañada, encerrado está entre las dos esquinas que sirven de umbral, tomando su té a sorbitos como si quisiera

sepa que no cruzaré la calle para sentarme a su mesa. Para cuando note que fui yo la que pagó el café y salió del bar para cruzar la frontera de tierra y de agua dibujada, a trazos, por la Cañada. Sólo entonces, cuando finalmente se dé cuenta que no asistiré a su encuentro, a nuestra cita casi mágica, Tardewski terminará de un solo trago su té. Y frente a la silla vacía que ve como reflejo del otro lado, notará (¿con alegría?) que me he perdido en los vericuetos que dejan, como al azar, los colores imperceptibles de la ciudad serrana.

Fuente: everba.org/summer03/luisa_textos.htm | **Edición:** Verano 2003 | **Fecha:** 2003-07-01

LUISA FUTORANSKY
EN LA PUNTA DE LA LENGUA

1 ATLAS BULEVAR

Miles de porches
Reposeras pocas
Gran cascada y su leyenda
de almíbar cristalino
Senderos alineados
de crisantemos otoñales
Coronados por pulcras
robustas daturas áureas
que en México, que saben, llaman águilas malignas
sé precavida
pues

2 I AM FOR SALE

Albatros reciben migajas
De mi hot dog
Y se van a otros brazos
Otras migas

Sueño que duplican mi imagen
Para robarme la bicicleta
En el fondo de un túnel
un altísimo encapuchado negro
Me despoja de todo
-¿Viste? ¿Viste?
Me amonesta una amiga jurista
No me ayudaba, sólo me advertía a posteriori
Los predicadores de tiempos condicionales
De escamas muertas de cuando polillas y roedores
Ganaron la partida.

¿Descarriada o perpleja?
Entrambasaguas

A la hora del lobo
Me acosan los de mis veinte
Y yo, sin poder verme como me veían
El vestidito celeste floreado imitación seda
Y un escote profundo en la humedad porteña
Derivando por el laberinto llamado con justeza
De "los pasos perdidos" en la facultad

Yo, que no puedo devanar el nombre
Del querido escultor cuya obra acaricié para darme ánimo
Por lo de la magia simpática
Con harta frecuencia
En los siglos guardando fantasmas, acuarios y cerrojos
del parisino Pompidou
Ese petiso retorcido de órbitas vacías
Marchando a ninguna parte
como uno más, entre nosotros

sin embargo pasé la madrugada conversando con el Loco Daniel, trotzko, con quien en verdad viajé una sola vez de la estación Retiro a Devoto, la mía,

mientras él y su sonrisa siguieron infinitos hasta Pilar.

También desfilaron en la cinta sin fin de la amargura
intacto, el número de teléfono de un tal César, de San Isidro
la fecha de su cumpleaños, mayo 17
su miembrito retráctil con el que alguna vez quise saldar cuentas en un ramalazo de adulterio
su calvicie incipiente, su mirar descarado
era diciembre, era derecho político en el 56
y eramos de LER ¿lista de estudiantes, reformistas
o revolucionarios o ninguno de los tres?

Las gaviotas de la última penumbra
No tienen por ley descifrar siglas de náufragos, pero está claro que las bestias
que no entraron en el Arca de la Alianza
quedaron hociqueando en el inconsciente

La ñata contra el vidrio

3 DIGO LO QUE CREO QUE VEO

Casi casi
No puedo dejar sin embargo de lado
que en el Jardin de Plantes me sorprendió la etiqueta
del eléboro fétido
Restregar una hoja a conciencia no bastó
Hubo que olerla, Michel T., hasta la hartura
Y mi alma, que en hebreo y con acento quiere decir doncella
La 'halmá' clama venganza
cuando restos de un beso
de junio, inoportuno
Le desbroza y silencia para nunca
El corazón

Creer y temer van muy cerca
Juntos pero no revueltos
Decíamos
Ayer

Frondoso, el ginko
Árbol de los 1000 escudos de la vida
Ilumina una por una las venas que se dejan, todavía

Hubiera querido convencer a D.
de que a partir de cierta altura
hubiera podido ahorrarnos
los inviernos, la sequía

El cielo prístino se cubre
Arrecian a manotones los tornados
¿qué sol trepará ahora, nena, a tu ventana?

-Vasta, glacial la noche de Toronto, nunca fue pródiga en mariachis.
Seguiremos remando, a contracorriente
como si deseo y realidad pudieran unirse cierto día.

EXCELLENT WEATHER FOR BOMBING
Anuncia el locutor sin pudor, sin ambages
La pantalla continúa mostrándonos verdosas bengalas que crepitan en alguna remota serranía del planeta

los puntos cardinales
los bestiarios, las pesadillas cochambrosas
y no hay *dream catcher*
que nos pueda

Sería injusto que no rectificara el tiro
I was, y asumo la lejana joven regalada
Pero, y que lo sepan
ricuras y no me corro
I AM NOT FOR SALE

Punzada: el artista del nombre sumergido a quien los herederos
en vida tacharon de senil para apropiarse de sus bienes
y el juez contuvo; fuera miserables tengan la cortesía de esperar unos segundos
que amortajemos su dulce nombre se llama y parasiempre
De Kooning, William.

4 IOWA BIS: *HANDLE WITH CARE*

Frágiles, un cortejo de mogólicos
Limpia los cuartos políticamente correctos del hotel
no alucino, trepan a mi cama, me vapulean los remiendos
las intenciones, el malstrom, los descuidos

Larga ha sido la noche que precedió la derrota
Del equipo local
Sus hinchas abrevaron con libaciones y eructos el amanecer
En tiempos de excepción como los que vivimos
Los ángeles no dan abasto para satisfacer prodigios menores
Así que los 'Aguilas de Iowa' perdieron estrepitosos
Y vos quienquiera seas, me seguís doliendo el insomnio todavía

Sin embargo, despues del rudo combate nocturno, los ángeles me concedieron, tan queridos, adormilarme en el Memorial Union en brazos de mi amante 'como-se-lla-me-Ventura'
con quien viajaba por ahí sin palabras,
pura y rara virilidad de la generosa y abrigada
Para equilibrar un poco la distancia que me imponía
a causa de sus compromisos cinematográficos y familiares
le confesaba mis amoríos con Jean (Gabin)
'Como-se-llame' mordisqueaba como en la pantalla sus labios en silencio
porque aun envejecido, lo respetaba tanto.

Nunca confesé que lo había visto, por la luz que me alumbra desayunando un primero de enero solo y su sombra en Champs Elysées, en Fouquet *quand même*. Y yo, ¿qué hacía caminando por esa vereda ese día entre los días a esas horas? Entré, recuerdo, sin disimulo al lugar para conservarte mejor, y tomé un café que paladeo grano a grano, como ves, hasta hoy que te desvelo devolviéndote a tu nimbo
El río, el café tibio.

Queridos presentes y ausentes de mi Iowa bis
Tengo el ingrato deber de informarles que fuera del perímetro
de las granjas y las nuevas calles peatonales,
De los pasos que remolonean al ritmo sonriente
Del *have a wonderful day*
Acechan sin alegorías las trampas de la guerra y de la peste
Las de toda la vida, las de verdad.
Y los ecos de su pedrada en plena blanco de la frente polifema repercutirán,

los Pilatos Poncio, bien conocidos de la eternidad.

Cuando menos me lo esperaba, saliendo a fumar fuera como impone hacerlo ahora la costumbre en casa ajena tuve la inmensa fortuna de toparme con una nítida estrella cadente.
La muy vagabunda no me dio tiempo a pedirle nada. Apenas la breve interjección y ella y yo caímos, heridas de belleza.

Soy un poco rumiona, lenta para los mandados, dirían los gauchos matreros que no existen.
Entonces, al rato, pensé que estrellita la muy mía de Atlas Bulevar, de haberme dado tiempo te hubiera pedido, un tizón de dicha y colmo de los colmos, constelación de mi corazón, un trechito de amor retribuido, que como tener tener, no me desmientas, de cerca ni de lejos, nunca tuve.

Mi amiga Rosa recuerda que 'mi Ventura' en vida se llamó Lino
Y esta noche vuelvo por las mías y me ocupo en soñar
con enfermos terminales. A un conocido que se llama 'Caballero' consigo que lo coloquen en un pasillo y lo único que repite en sordina es 'la-vi-da' y con tal signo me doy cuenta de que me había reconocido

Ahora resulta que en una islita de Uzbekistán almacenan sin pausa desde hace 15 años carbunclo suficiente como para diezmar las ciudades más ufanas del planeta.

Solícitas, las aeronaves antes de montar entregan, en mano, a los amanuenses del presidente del imperio todo y más sobre los viajeros, detalles de sus cuentas bancarias -lo primero es lo primero-, después vienen detalles sobre convicciones, supersticiones y creencias, hora preferida de las efusiones autorizadas a condición de que se practiquen con parsimonia y moderación, y por adelantado se paguen los aranceles vigentes coronado el todo por el visto bueno de inmigración.

En el negocio de videncia de la calle Saint Clair ofrecen precios especiales, solo esta semana, para la lectura de mis manos. Cinco dólares cada una. Será por número y profundidad de surcos. De las patitas que no tienen precio y las quiero tanto, no hablan.

Antes de despedirme no me tengo que olvidar de las ardillas. Las avellanadas con estolas de armiño me sirven de ahuyentademonios.

Escribo en un memo de mi Rosa de Toronto:
*Colorín colorado, e*l cuento de Iowa, de Ventura y Atlas Bulevar
este siglo
Ha terminado.

Fuente: everba.org/summer03/salvador_grasa.htm | **Edición:** Verano 2003 | **Fecha:** 2003-07-01

salvador biedma

..>> GRASA Sagrada <<..

Es obvio: no hay una historia que no sea parte de otras. Una historia, un suceso, por mínimo que sea, siempre abarca todas las cicatrices que cargamos. Cada experiencia hace que se ponga en duda el universo. Y si no, quizá, nada tendría sentido.

Después seguramente un recuerdo haya cambiado todo.

- I - UN BESO que hormiguea

1.

Frágil golpe de contacto,
júbilo rubio, sustancia devuelta.
¿De vuelta la risa como artificio?

2.

Apurados hicimos un rato
y nos vimos enormes.

3.

"ya no queda nada de la espera" (Spinetta)

4.

Júbilo rubio, sustancia devuelta:
la marca lisa de un país que inventamos.

5.

Sólo ojos sin dios / pueden guiarme / en fe tan ciega

6.

La paz pica en las rodillas.

7.

Lamida extrema.

8.

Los delgados beben sangre oscura,
derraman su olor en el canto.

9.

Parte del derroche es haber estado ahí.

- II - ANCLA kamikaze

1.

Una virgen te respira desde el piso
(su sexo le habla al oído),
va borracha con la torpeza de su amor,
"hace de su piel un suburbio" (p.f.)

2.

Gritar un hijo en un parate, como un ruido más.

3.

Llano el animal.
Bombardeado con cátodos
irrumpe en el grito,
lo agranda...

- III - PÓRTICO DEL desesperanzador

La pesadilla que conviene:
rebuzne oriental, metálico,
para las horas muertas.

Fuente: everba.org/summer03/monica_textos.htm | **Edición:** Verano 2003 | **Fecha:** 2003-07-01

Mónica Sífrim

POEMA 1

Si tu voz
me apela por mi nombre
todos los sonidos
se levantan
hay que ver
lo bien que suena
así
el nombre
de nacer
no duele
tanto.
Vamos Adán
Hay que ponerle
nombre a las abejas
a los arroyos grises
y a los copos
de nieve.

A la encina que se llama así:
“encina, encina”
Y al maíz doblado por el viento,
una palabra grave: “movimiento”

Y cuando nos
cansemos
de llamar a las cosas
por su nombre
y en el séptimo
día

todo se llama igual

a su inocencia:

el bosque simultáneo

de su bosque,

el ave en su avedad,

la rosa,
rosa.

POEMA 9

Una lengua extranjera
No es
Un alfabeto
Morse
De las grullas
Ni tampoco
Un nido
De cigüeñas
Es un nido
Para quien
Cruzó los dedos
En la cruz.

Una golondrina
sola
Puede cobijarse
en un dedal
pero no
dar cauce
a su deseo.

Inútilmente
La canción de cuna
Se resiste al golpe
De un bongo.

Una lengua
Habláme
Pero con la
Música hasta
El cuello.

No al aturdimiento
Sobre la canción
Del asesino
En la ruta a Shangai

Como Góngora en la fuente
Habláme.
Pura sinestesia
Zoo de cristal.

Una lengua extranjera
Tiene siempre
Su elefante de vidrio,
su jirafa a pintas
y una grulla de opalina
Para ver pasar

En realidad

No se llama
Cigüeña.

Otoño 2003

Fuente: everba.org/fall03/index.html | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

El tiempo

Editores: Santiago De Luca y Fabián Banga
5 de Noviembre del 2003

Editorial:

El tiempo

A lo largo de la historia los artistas, los científicos, y casi todos los hombres, se han preguntado sobre la naturaleza del tiempo. Algunos se lo imaginaron cíclico, otros lineal y hay quienes incluso negaron su existencia. Se discutió mucho sobre un tiempo subjetivo y sobre la eternidad de un instante. La imagen del reloj de arena atraviesa la literatura. Sucede que el material que tenemos para pensar el tiempo, el lenguaje, también está hecho de tiempo. Y en medio de la velocidad del tiempo del internet nosotros queremos invitar a un espacio dónde se problematice y se ensaye la reflexión sobre el tiempo. Los trabajos pueden tratar sobre el tiempo en general con tópicos como el tiempo y la literatura, el tiempo y la filosofía, etc. o la concepción del tiempo en un determinado pensador, escritor o intelectual, así como arriesgar un análisis sobre la temporalidad de alguna obra en particular.

> "La vida es tan corta, aunque las horas son tan largas"
> J. L. Borges.

Santiago De Luca

Texto Crítico

Tiempo Femenino en la Ciudad,
Sobre Hombre/Tiempo, de Fina Warschaver
por Elsa Drucaroff

El Tiempo de Ser y la Quimera de su Extensión Infinita
por Miguel Llansó

Instante, Azar y Necesidad: El pensamiento del eterno retorno en el Zarathustra de Nietzsche
por Cristina Ambrosini

Temporalidad Moderna y Poesía
por Jorge Monteleone

Otros temas

Palabras de Rebelión y Resistencia en México
From the Time of Cortez to the Present
by James Denison

Las Personas de Ismael Gavilán
por Armando Roa Vial

Estigmas Inenarrables en la Literatura Contemporánea
Gustavo Lespada

(Traducción y comentario: Marcelo Pellegrini)

Bispo Do Rosario en el Jeu de Paume de París; "Misión Cumplida"
Por Luisa Futoransky

Narrativa

Umbrales Porosos
Por Sandra Gasparini

Inevitablemente
por Sergio Waisman

Poesía

La Extranjera
por Porfirio Mamani Macedo

Watching Time
by Casey Haymes

Multimedia y entrevista

Entrevista a La Herejía
Por Fabián Banga

Formación Actual: Alejandro Picciano (Guitarra y Voz), Rodrigo Soler (Teclados, Armónica y Coros), Ernesto Lapeña (Bajo), Diego Chiquetto (Batería), Josemi García (Percusión), Tancredo (Violín) y Mariano Vallejo (Flauta Traversa)

"Enanos" **(audio)** **-**

These files can be played using RealPlayer software, available for free download from the RealNetworks web site: free RealPlayer Basic look to the right of the page for the link to the FREE RealPlayer Basic.

RealPlayer Basic Frequently Asked Questions

Fuente: everba.org/fall03/tiempo_elsa.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

TIEMPO FEMENINO EN LA CIUDAD[1]
Sobre Hombre/Tiempo, de Fina Warschaver
por Elsa Drucaroff

¿Tiempo y ciudad femeninos?

¿Por qué hablar de tiempo y de ciudad como representaciones femeninas? Porque postulo que hay modos de representación del tiempo y de la ciudad que son culturalmente masculinos, y que desde la otra perspectiva tienen diferencias sustanciales. Podríamos decir que esas construcciones espacio-temporales, los cronotopos, que Bajtín definió y enumeró, armando un relato posible de la literatura y el arte de occidente,[2] son construcciones masculinas, y que si no hay casi *cronotopos femeninos* en la historia literaria es por la marginación de la perspectiva de las mujeres en la producción cultural.

El desarrollo de instrumentos teóricos nuevos donde la perspectiva de las mujeres empieza a poder semiotizarse, permite leer en los relatos de *Hombre/Tiempo*, de Fina Warschaver,[3] un cronotopo particular femenino, que espero describir para ustedes. Pero antes de entrar en el tema, vale la pena dar algunos datos sobre esta autora argentina, notable y sin embargo casi desconocida.

Sobre Fina Warschaver

"Voy a morir sin dejar rastro"
F.W., "Epitafio en movimiento"

La originalidad y el talento de esta escritora solitaria es tan fuerte como secreta su existencia. Fina Warschaver nació en 1910 y falleció en 1989. Fue narradora, poeta, dramaturga, ensayista y música. Fue también una relegada integrante del Partido Comunista Argentino, cuya fuerte influencia cultural en el país se mantuvo, con continua decadencia, hasta la irrupción de la dictadura militar en 1976. Como se sabe, los críticos del entorno comunista consideraban a la estética realista y a la denuncia política factores suficientes para celebrar una obra literaria y Warschaver fue saludada por su primera novela, *El retorno de la primavera*, de 1946, como un nuevo Roberto Arlt, con todas las connotaciones de "realismo comprometido" que el mote tenía entonces. Pero ya la segunda, *La casa Modesa*, de 1949, donde se experimentaba con la deformación temporal, la mezcla de géneros y un cierto verosímil surrealista, fue juzgada por "formalista". La poderosa institución crítica de la vieja izquierda le había abierto las puertas del Parnaso, perdonándole explícitamente su condición de mujer, pero ahora la expulsaba. Elías Castelnuovo, un escritor ligado al Partido, hoy no demasiado valorado pero entonces verdadero pope de la llamada "Generación de Boedo" elogiaba privadamente la obra en una carta donde escribía:

"Si se tiene en cuenta que *La casa Modesa* ha sido escrita por una mujer: muy bueno. Sabe usted escribir, sabe pensar y también construir. Su fuerte, no obstante, a mi juicio, es su punto vulnerable. (...) Para frecuentar los así llamados territorios nocturnos del alma y proyectar allí alguna luz se requiere una valentía y una franqueza difícil en el hombre, casi insalvable en la mujer. Insisto, para su gobierno, que usted tiene condiciones literarias nada frecuentes en la mujer."[4]

Si estos fueron los "elogios", podemos imaginar los denuestos. Es que así como el realismo de Arlt es sumamente discutible, la búsqueda de lenguajes de Warschaver –nada arltiana- no se contentó con un casillero que le proponía fácilmente la consagración. Las experimentaciones a que se atrevió su escritura, sumadas a su condición de mujer, motivaron que el aparato partidario, tan eficaz durante esas décadas para legitimar a los escritores, no

agregar a estos factores de exclusión otros dos: que Warschaver era judía y que estaba cerca del feminismo, pero además era incapaz de autocensurarse y reflexionaba sobre ambas cosas en algunos textos. Las menciones al conflicto de identidad del judaísmo no le gustaban al Partido (cuya política al respecto obedecía los mandatos de una URSS antisemita, pese a tener en sus filas un alto porcentaje de judíos), las que podían considerarse preocupaciones feministas no le gustaban a nadie.

Warschaver crea su obra peleando contra dos codicionamientos feroces: los que la sociedad le impone por ser mujer y los que el aparato partidario comunista le impone por pertenecer a sus filas. Ambos condicionamientos están condensados en la figura de su célebre marido, el dirigente Ernesto Giudici, un brillante integrante del Comité Central del Partido Comunista Argentino que, después de muchos años de callar sus disidencias, rompió con el PC en una polémica pública, durante la fiebre política de 1973.

Si antes de la ruidosa ruptura de su marido con el PC, Fina era una figura marginal, insertada en una institución que la asfixiaba, después de ella su posibilidad de ser reconocida se esfumó por completo, paria hacia la derecha y hacia esa izquierda a la que había entregado tantos años de su vida.

Dejó, además de algunos libros editados (muchas veces pagando las ediciones)[5] una importante obra inédita entre la que se cuenta un Diario íntimo. Cuando se cumplieron diez años de su muerte, en 1999, sus hijos prepararon un Dossier con fragmentos de su Diario, de artículos, opiniones de críticos contemporáneos a su obra y otros materiales. La profundidad y la belleza de la reflexión estética de los fragmentos del Diario de Fina son extraordinarias.

¿Existe un tiempo femenino?

Hombre/Tiempo, titula Warschaver el libro de cuentos que publicó en 1973. “Hombre” falso universal que en realidad, sin que ella pudiera –porque no la tenía su época- tener conciencia, más bien hubiera debido ser, por una vez, “mujer”. Dijimos: tiempo y ciudad. Comencemos por el primero.

¿Por qué es diferente el tiempo femenino? La concepción extendida y hegemónica del tiempo en nuestra sociedad está fuertemente ligada al del trabajo abstracto, el que permite medir el trabajo gelatinizado en la mercancía, para citar a Marx. Es un tiempo urbano, el del trabajo rentado social, un tiempo capitalista, impuesto a todas las clases sociales. Es medible, cuantificable, igualable, homogéneo y abstracto hasta la desazón (porque no importa si una hora de trabajo se usó para construir acero o caramelos, balas o vacunas, su valor será idéntico); no supone en su transcurso enriquecimiento y experiencia, sino agotamiento y deterioro. La repetición cansa, desgasta, envejece. Sometidos a él los humanos se amortizan como las máquinas; la vejez es un mal para los hombres y una devaluación completa para las mujeres.

Como ha señalado Luce Irigaray, esta concepcón de tiempo impuesta a toda la humanidad es masculina, aleja a los humanos de la temporalidad concreta, del tiempo como experiencia única, como transcurrir de *una* vida. Y aunque, alienadas e ignorantes, nosotras las mujeres también estemos atravesadas por él, la marginación, las tareas que culturalmente se nos han destinado y el privilegio de que nuestros cuerpos y nuestra existencia estén marcados por los ciclos, nos da la posibilidad de guardar la experiencia de otra concepción del tiempo, una experiencia que –si no negamos- podemos rescatar para la especie humana, con la que podemos hacer, como Warschaver, literatura.

Mujeres vírgenes, ovulantes, menstruantes, gestantes, menopáusicas: cada experiencia del tiempo está indefectiblemente ligada a la naturaleza pero también a nuestras elecciones, decisiones, afectos, a nuestra vida concreta. Nuestra cultura, sostiene Irigaray, olvidó “que el tiempo en la vida de una mujer es particularmente irreversible, y que se adapta menos que el del

evolutiva, que anula nuestro entorno actual."[6]

Cuando la madre habita la ciudad

Pasemos a la ciudad. Para tomar un aspecto de la ciudad en representación masculina, recordaré las observaciones de Benjamin sobre "El hombre de la multitud", de Poe.[7] Entre la multitud urbana, dice Benjamin, el paseante ya no camina relajado y confiado. ¿A dónde va el desconocido que marcha al lado? ¿Quién es? ¿Qué es ese bulto que le asoma en el pantalón? ¿Un cuchillo, un revólver? ¿No puede venir de cometer un crimen, no puede dirigirse a cometerlo? En esta selva humana el espacio aparece hípersemiotizado, atiborrado de signos por descifrar, y el semejante se vuelve una amenaza. Aparece la paranoia por primera vez como fuerza de representación literaria.

El *flanneur* baudelairiano que escribe *Las flores del mal* agredido por el shock deberá volverse cada vez más lúcido y alerta para leer los signos múltiples de amenaza. Con el ingrediente de la duda (privilegiado en el género fantástico), será para él más angustiante leer el espacio que lo alberga, en el que transcurre el tiempo de su vida. Con el correr del siglo XX, la ciudad será cada vez más objeto de híperinterpretación, de duda, un mundo donde sólo los paranoicos obsesivos pueden defenderse. Lo que se ha dado en llamar "ficción paranoica" construirá buena parte de la narrativa más interesante del final del siglo; el desarrollo tecnológico, la globalización, el poder político y económico cada vez más abstracto, el fetiche mercancía llevado a niveles que ni Marx hubiera podido imaginar, todo parece contribuir a que el cronotopo urbano paranoico y obsesivo sea una tendencia fundamental. Basta pensar en una novela de Marcelo Cohen para entender de qué hablo.[8]

Y basta pensar en un relato de Fina Warschaver para diferenciarlo y entender lo que propongo llamar, tentativamente, el cronotopo femenino de la ciudad capitalista. Todos estos cuentos transcurren en ciudades. Salvo uno, "Viola d'amore", los otros trabajan con el cronotopo urbano. Veamos "El último judío", donde la ciudad es escenario y lugar de observación de un hombre solo. En este relato casi mágico y musical, de refinadísimo lenguaje, Amós, maestro de religión, reflexiona con angustia y honestidad una teoría que le ha dicho un joven que ama a una mujer no judía: la división enriquece, "¿No cree maestro, que, en cambio, en vez de uno, siempre igual a sí mismo, seremos dos unos y después cuatro y así seremos muchos más que ese uno que se mira a sí mismo en un espejo inmutable?" "Por división", dice Pablito, "nada ha dejado de ser".

Atormentado por esta idea que cuestiona toda su tradición, Amós deja transcurrir el shabat en su cuarto frente al mercado del Abasto, mientras el texto se vuelve cabalístico y acompaña su conflicto con descripciones de una ciudad cargada de símbolos numéricos, cifras de saberes que él no observa pero que lo rodean amables, verdades mansamente ofrecidas al desciframiento, en ese espacio del Mercado en el que transcurren sus días. En el texto hay signos ofrecidos a la interpretación –aunque no se explicite-, pero no paranoia. Nada amenazante en la ciudad, nada en contra de Amós. No es una ciudad idealizada: hay suciedad, vanidad, actividad comercial, sin embargo es una ciudad acogedora.

El habitat como madre: esta ciudad cuya presencia es constante, muda y significativa a la vez, tiene que ver con lo materno. En efecto, mezclado con las descripciones urbanas y con las preguntas de Amós, el recuerdo amoroso de su madre ausente permite que todo tenga sentido. En ese mundo masculino de la ley judía, del maestro conflictuado y el deber, la madre insinúa una lógica diferente del logos y la racionalidad:

"Ahora, perdido y solo, Amós siente la atracción de los números y los libros que abandonan las estanterías apolilladas y cubren la mesa sin memoria. Porque otros, antes que él, se perdieron por los números.

Tatarbunar. (...) Déjeme, máma, con su dulce de ciruelas. Estoy leyendo a Pitágoras.”

Sin embargo, el recuerdo no lo deja. En algún momento Amós abraza para el futuro del pueblo judío el beneficio de la mezcla y la dispersión y el texto entra en una dimensión mágica en la que Amós predica el nuevo deber entre sus hermanos de la diáspora. El tiempo se mueve, parecen pasar muchos años, pero el espacio no ha cambiado. Amós del futuro sigue en shabat, en su departamento del Abasto:

“En el año 2033, Amós se sacó los zapatos y descansó. Está en paz. (...) se preparó a recitar la oración de medianoche. Pero no pudo ver nada. El foco de luz de neón se había descompuesto. El foco recién colocado detrás del mercado de Abasto. Hay apagón sin duda Tanteando ha encontrado los viejos candelabros pulidos por la mano de las edades”

Son los candelabros pequeños, los ha traído la madre de Tatarbunar, tradición femenina: “Pasaron de mano en mano, de pogrom en pogrom”. Contra la muerte y la destrucción, la madre transmite la cadena de la vida, no sólo biológica sino culturalmente. La luz de los candelabros es la tradición. Contra la filosofía, el psicoanálisis y tantos discursos que, desde la perspectiva patriarcal, sostienen de diversos modos que la madre es naturaleza y el padre, cultura y ley, la madre es aquí la que transmite la ley, dice lo que se puede y lo que no se puede[9]: “¿En viernes no es pecado, máma, sentir en la boca el gusto apenas ácido del dulce de ciruelas remolacha? Y mámma-que-en-paz-descanse diría que no con la cabeza. Estuvo tantas horas revolviendo para que sea espeso y casi negro y que no se queme de abajo.”

Volvamos a Amós en su pieza, tanteando los candelabros ancestrales para alumbrarse en la ciudad a oscuras. Es desde ese exterior de donde inexplicablemente aparecerá la madre, con su pregunta y su sabiduría:

“No puedo creer que esa claraboya me mire como un ojo irritado. Es la claraboya de la casa de enfrente. (...) Veo la puerta de enfrente abierta. Veo una forma de mujer que avanza. Pero, ¿es el vidrio empañado que borra su cara? Ahora la luz de neón resplandece sobre su cabeza y la claraboya es un redondo vientre luminoso.“

Amós había predicado una nueva ley y había terminado; ya sin zapatos, estaba dispuesto a descansar. Pero llega la madre, alucinación confundida con el afuera, con la lluvia sobre la ciudad: “En mis ojos usted resbala como la llama de la vela sobre un vidrio mojado.” Llega, habla y termina el relato. ¿Podría creerse entonces que cierra todos los sentidos? Sin embargo, lo que dice es una pregunta, sólo una duda, un interrogante que obliga a replantear todo y volver a empezar. Así el cuento termina con esa circularidad que no hace sino subrayar el perpetuo conflicto:

“Al amanecer, en el patio, detrás del Abasto, el Judío Errante se puso los zapatos y empezó a desandar su camino.”

La interpretación y la duda participan en el cronotopo urbano femenino de “El último judío”, pero no hay ficción paranoica. La identificación entre el habitat y lo materno aporta una serenidad, una seguridad que quita amenaza a lo interpretado y vuelve a la duda una falta tolerable, enriquecedora, que permite desandar camino y reformular preguntas.

El tiempo que no encaja en ningún lugar del calendario

El tiempo femenino que convoca la mámma de Amós está enmudecido y marginado, condenado a la derrota, en dos cuentos: “La carrera imposible” y “Vender un recuerdo”.[10]

“El tiempo que no retrocede nunca y la memoria que retrocede siempre

inmueble urbano un valor que el mercado capitalista no puede otorgarle. En nombre de la vida que creció en esa casa, de la niña que allá se hizo mujer, de la madre que allí trabajó para que crecieran sus hijos, del padre que dio amor y valores, de cada recuerdo concreto contenido –como la abstracta gelatina de trabajo humano- en cada ladrillo de esa mercancía, una viuda intentará convencer a un agente inmobiliario del alto valor de su casa. Pero "el tiempo que no retrocede", el "progreso", desvalorizaron la casa, la materialidad del valor de uso (dentro de la cual está también la materialidad de los cuerpos que se mimaron entre esas paredes) no cuenta en el mercado, el único valor es el valor de cambio.

Aunque el valor mercantil esté dado por el tiempo, se trata del tiempo abstracto. No hay, entonces, representación ni reconocimiento para el que atraviesa, penetra cada historia humana. La inadaptación femenina que denuncia Irigaray es exactamente lo que mueve la escritura en "Vender un recuerdo". En "La carrera imposible" la trama es muy distinta pero el conflicto, de otro modo, sigue presente: en la carrera entre "la memoria" y "el tiempo", la primera siempre pierde, deja un resto que no tiene representación en la medida del tiempo oficial. Y ese resto *duele*.

"Me duelen", dice Flora Flores, la protagonista, "los años bisiestos cada cuatro años, me duele ese tiempo que no cabe en los años normales y produce una desazón, una inquietud, como todo lo que no puede establecerse y repartirse en partes iguales y que no encaja en ningún lugar del calendario. Tampoco le dije que León no me había hablado del tiempo sino de ciudades, de grandes ciudades, de pulmones llenos de aire y de ciudades perfectas, en la vieja oficina del Pasaje Barolo."

Como antes se opusieron el número de Pitágoras y el sabor del dulce de ciruelas en la boca, ahora se oponen las ciudades "perfectas", su racionalidad cuantificable, a un tiempo inmedibe, un resto que el sistema no agarra. El tiempo de trabajo humano que la humanidad lee en la mercancía y el que *no lee* pero sin embargo construye la vida, sin reflejo, sin valor, sin reconocimiento ni modo posible de decirse, pero operando. Ese tiempo que "Vender un recuerdo" pide que se valore, que se integre al sistema. El ama de casa inocente que en ese relato reclama al mercado y la intelectual consciente de su marginación que reflexiona en "La carrera imposible" padecen la misma inadaptación, el mismo enmudecimiento, y su angustia entra quizás por vez primera en la literatura.

Ciencia ficción y tiempo femenino

"América, el viaje y los automóviles" y "El empleo del tiempo" trabajan con la ciencia ficcion –territorio privilegiado de la ficción paranoica- para explorar el límite al que el tiempo del capital puede llevar, en su devenir inmanejable, abstracto, inhumano. El primero imagina con humor una ciudad en la que la masividad del consumo termina impidiendo el viaje, la movilidad por el espacio durante el tiempo. Igual que en el hall donde Flora Flores sufre su marginalidad (verdadero cronotopo urbano del que no tengo tiempo de hablar), la familia de "América, el viaje y los automóviles" se encierra en un auto y se queda quieta. Pero mientras la conciencia independiente y rebelde de Flora resiste, observa, interroga, acá la tecnología se encarga de hacer vivir a la familia un tiempo turístico de alienación e ilusión en el que creen viajar por lugares a donde en reaidad no viajan, correr peligros que en realidad no corren y hasta hacerse preguntas profundas, que en verdad no se hacen.

Es la ciudad alienada de la ficción paranoica, donde la tecnología tiende constantes trampas a los lúcidos, pero la voz narradora no está comprometida con la investigación paranoica de la trampa; se burla, distante y serena, de la familia que consume la alucinación del viaje.

En "El empleo del tiempo", al contrario, la voz narradora sí acompaña a los científicos de un mundo futuro y perfecto en una búsqueda desesperada por la ciudad racional y utópica que el cuento imagina, a donde la tecnología, la

Comunista de esos años. La ciencia ficción soviética se dedicó a menudo, como propaganda a futuro, a imaginar las bondades y perfecciones que el régimen socialista traería a la humanidad, en su extraordinaria evolución tecnológica.[11] En “El empleo del tiempo”, ese tiempo que “duele” a Flora Flores en “La carrera imposible”, ese devenir de experiencia que el logos masculino desprecia e ignora, duele todavía más, porque el Estado lo ha negado por decreto. Los científicos del cuento lo convocan, entonces, de modo secreto, infantil, vergonzante, y uno de ellos, el más audaz, encontrará allí la piedra filosofal.

¿Y cómo es ese tiempo que convocan los más evolucionados científicos del Mundo Superior? Acá la ironía de Warschaver: es el del dulce de ciruelas cociéndose en la olla, tiempo del trabajo manual, artesanal, anticomercial y por todo eso femenino, que florece como un secreto prohibido en el corazón de la ciudad.

Y por último, en esta recorrida rápida por *Hombre/Tiempo* buscando diversas manifestaciones del cronotopo femenino de la ciudad, me detengo en la plaza pública, a donde cierra el libro, y su “Epílogo del peor enemigo, del Ave Cantore y de la Musa en Calzones" (donde Warschaver ajustó cuentas con los burócratas comunistas). La plaza, donde se dirimen los conflictos del Orden de Clases, se vuelve lugar donde los opresores del Orden de Géneros ejercen la violencia y el disciplinamiento contra una escritora, espacio donde se cumple la tradición semita de apedrear a la que peca o la que, como repite Flora, “está al margen”. Ahí Amós se hace mujer y la escritura, puro presente, porque desde ese puro presente del padecer las piedras, padecer el enmudecimiento, se ha escrito el libro.

“Todo él es ahora una masa caliente de mujer caída en la plaza desierta. (...). Con la cabeza caída sobre el hombro, trata de levantarse. No hay nadie, sólo él-ella y las piedras a sus pies. (...)

Y yo me tomo de la cintura y me levanto y camino. Camino solo. Uno entre todos."

Notas

[1] Esta ponencia fue leída en mayo de 2002 en las Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires.

[2] Bajtín, Mijail, “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica). En su *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.

[3] Warschaver, Fina, *Hombre/Tiempo,* Buenos Aires, Ediciones del Botero, 1973

[4] Carta de 1949, citada en Bernazza, Claudia, “Una inteligencia en libertad. Fina Warschaver y la escritura femenina en un mundo de hombres”, *La Prensa*, Bs. As., 5/3/1995.

[5] Para una lista completa cf. Drucaroff, Elsa, “Pasos nuevos en espacios diferentes”, en Drucaroff Elsa (dirección), *La narración gana la partida*, Volumen 11 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina dirigida por Noé Jitrik*, Bs. As., Emecé, 2000. De este artículo se ha tomado la información biográfica.

[6] Irigaray, Luce, “¿Qué edad tienes?”. En su *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992.

[7] Benjamin, Walter, “Sobre alguno temas en Baudelaire”. En su *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta – Agostini, 1986.

[8] Fernández, Adriana, “De cómo un hombre saca a otro de un pozo. Algunos aspectos de la narrativa de Marcelo Cohen.” Inédito.

[9] En este cuento, podría demostrarse, Dios es también Diosa Madre. Lo femenino es un ingrediente decisivo en la construcción de Dios, un ideologema sumamente original que se detecta en el texto a cada rato.

[10] Mi alumna Lorena Cadish (FyL, UBA) trabajó el problema del tiempo femenino en “La carrera imposible”. Agradezco sus observaciones, algunas

Buenos Aires, Letra Buena, 1992.

Link: La rebelión de Fina, Por OSCAR TAFFETANI

e-mail del hijo de Fina: Alberto Giudici

Elsa Drucaroff (1957) es escritora, crítica literaria y docente. Publicó los ensayos Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas (Bs. As., Almagesto, 1995) y Arlt, profeta del miedo (Bs. As., Catálogos, 1998); las novelas La patria de las mujeres. Una historia de espías en la Salta de Güemes. (Bs. As., Sudamericana, 2000) y Conspiración contra Güemes. Una novela de bandidos, patriotas, traidores (Bs. As., Sudamericana, 2002). En 2000 dirigió La narración gana la partida, el volumen 11 de la Historia Crítica de la Literatura Argentina dirigida por Noé Jitrik que está publicando Emecé. Dicta ocasionalmente seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde investiga, y en el Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González, de donde egresó, tiene a su cargo el Seminario de Literatura Contemporánea en Lengua Española. Actualmente trabaja en una nueva novela.

Fuente: everba.org/fall03/tiempo_miguel.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

El tiempo de ser y la quimera de su extensión infinita.
- Juego de reflexión crítica-
por Miguel Llansó

Les propongo un experimento. Empuñen su cámara de fotos y aventúrense a captar el *instante.* Si sus bolsillos se lo permiten podrían viajar a Mónaco y fotografiar el Gran Premio de Fórmula 1. Desde una posición privilegiada tomaremos una instantánea del mejor, del rey de la velocidad, sin lugar a dudas; el inimitable Michael Schumacher, campeón del mundo en varias ocasiones.

El experimento consta de dos momentos. Michael Schumacher es un tipo rápido y pasará por delante de ustedes a unos 320 kilómetros por hora, que no está mal. La cámara dispone de un obturador. En un primer momento tomarán ustedes una foto de Michael con un tiempo de exposición de 1/500 segundos. Esto significa que el obturador dejará entrar luz durante este breve instante; 1/500 de segundo. En la siguiente vuelta Michael volverá a pasar como un rayo por delante de ustedes. En esta ocasión le fotografiarán durante un segundo. Un segundo de realidad quedará impreso en su negativo.

La siguiente fase del experimento es llevar a revelar el carrete. No lo revelen en Mónaco o se arruinarán. Ahora tienen ustedes, además de las típicas fotos que retratan cómo pierden en el Casino de Montecarlo, las dos fotos de Michael Schumacher. Ustedes se han aventurado a captar el *instante* y creen que el instante está inmortalizado en esas fotografías. La primera foto, a 1/500 segundos, es buena. El Ferrari de Michael resplandece sobre el asfalto. La segunda foto, a 1 segundo, es peculiar. No se ve absolutamente nada, sino un borrón de colores y formas desparramadas. La foto ha salido movida. ¿Qué quiere decir "movida"? Pues que en la foto ha quedado impreso un movimiento. El Ferrari, durante ese segundo, ha cambiado muchas veces de posición. Y no vemos ninguna imagen concreta, no contemplamos por ningún sitio el instante sino una colección desfigurada de instantes, nada clara; un magma de imágenes. La primera foto sí es una instantánea. Pero ¿acaso no está movida? El obturador dejó pasar la luz durante 1/500 segundos. El movimiento se imprimió *durante* ese tiempo, luego deberíamos pensar que en la foto buena hay también una colección de posiciones, esta vez tan imperceptibles que parecen una imagen única, detenida.

Qué paradoja. Quisieron ustedes captar el *instante* y éste sólo se muestra en una colección de imágenes, en un movimiento. Ven en cada una de sus fotos la impresión de varias posiciones diferentes. En la foto movida esto está muy claro. ¿O no? Pues no. He hecho un truco. Les estoy hablando de posiciones que como si las posiciones existieran con independencia del instante. Les he dicho: tanto en la foto movida como en la foto buena se ha impreso un movimiento que es una colección de posiciones, una sucesión. Este truco que he hecho es de sentido común. Suponemos que el Ferrari de Schumacher va ocupando espacios sucesivos, va tomando posiciones. ¡Como si el Ferrari existiera con independencia de estas posiciones!

Volvamos a la foto movida. Regresen a casa y díganle a su vecino que estuvieron en el Gran Premio de Mónaco. Que los negocios no van mal y que ya se codean con los más ricos. Que pronto se comprarán un BMW pero de los nuevos ¿eh? Nada de segunda mano. El vecino se reirá de ustedes y les exigirá pruebas de su abundancia. Entonces le muestran la foto, la foto movida, puesto que la buena la olvidaron en el hotel. Su vecino dirá "¡Qué demonios es eso!" Cuando ustedes le contesten que lo que ve es el Ferrari de Michael serán el hazmerreír de todo el barrio. "¡Qué demonios es eso!" pone de manifiesto que ahí no existe ningún Fórmula 1, ni nada por el estilo. ¡Pero si en la foto buena había un Ferrari! Recuerden que en la foto buena el movimiento se imprimió *durante* 1/500 segundos, lo que hace suponer que el Ferrari cambió de posición varias veces durante este tiempo. ¿Cuántas veces? ¿Infinitas? Para ir reduciendo el número de posiciones que vemos en

se van a enterar esta vez de que ustedes son realmente ricos. Tienen una cámara de fotos muy buena y Michael no se escapará a su instantánea. Para que no haya ningún tipo de dudas de si es o no es el Ferrari de Schumacher hacen la foto a 1/50000 segundos. "Ja, ja", piensan, "ahora si que va a salir nítida, José Luis." Cuál es su sorpresa cuando la señorita del revelado les dice que en la foto no ha salido nada. "¿Nada? ¿Cómo que nada?". "No, señor (o señora), la película no es lo bastante *sensible* como para mostrar algo con ese tiempo de exposición tan reducido."

Tienen ustedes un problema. Tampoco un problema tremendo. Piensen un momento en las tres fotografías. ¿Acaso no ha quedado impreso algo en cada una de ellas? ¿No existe algo en las fotografías? La primera es un magma de imágenes, un todo sin partes, la segunda, la que se olvidaron en el hotel, es un Ferrari sobre el asfalto, es decir; todo un paisaje, con sus partes. En la tercera no hay nada, está vacía y, por eso, es también una totalidad homogénea sin partes. Pero, ¿qué tienen en común las tres instantáneas? Pues obviamente que cada una recoge un *instante,* aunque los tres instantes sean cualitativamente muy diferentes. Es, gracias a esta diferencia, como podrían ustedes preguntarse por las diversas esencias del tiempo, y en virtud de cual de estas esencias es pertinente la noción de "posición".

En la foto *magmática*, donde no hay clase alguna de figura, podríamos suponer que ha quedado impreso un movimiento. Pero, ¿qué tipo de movimiento? ¿Acaso se trata de un movimiento local? Si fuera un movimiento local, ¿qué es lo que se mueve? Recuerden que su vecino, que nunca ha estado en Mónaco, dijo: "¡qué demonios es eso!" Y lo decía porque no podía distinguir nada. En esta foto no hay *ser alguno* que se mueva. Para que lo hubiera, este ser se tendría que distinguir del resto del paisaje, es decir; debería aparecer como una parte dentro de un todo. Así que la experiencia de la foto con un tiempo de exposición de 1 segundo pone de manifiesto que el movimiento que quedó impreso no es local. No existe un ser que cambie de localidad. Tan solo hay una totalidad homogénea que ocupa todo el papel fotográfico. Ahora bien, si no hay ser alguno que se mueva es imposible que exista el tiempo que cuenta ese movimiento. No podríamos decir que el Ferrari quedó impreso durante 1 segundo, sin conocer antes la presencia del Ferrari. Nuestro vecino no lo cree puesto que no estaba en Mónaco. De este modo, mediante la pregunta "¿el tiempo de *qué*?", cuando no hay "que", no hay tiempo. O, por lo menos, no es éste un tiempo medida del movimiento: no se da una progresión constante que empareje el tiempo con el espacio ya que *aún* no se manifiesta el espacio.

¿A ojos de qué se dice "aún"? ¿Qué es lo que posibilita hablar de algún tipo de tiempo en la foto magmática? ¿ Qué tiempo sería éste, al que sin duda no le es inherente la figura del espacio? Ustedes habían tenido la experiencia de disfrutar del Gran Premio de Mónaco. Antes de tomar las tres fotografías creían que este gran premio era lo auténticamente real. Su experiencia de la carrera, su peculiar mirada, tenía que quedar *reproducida* en la fotografía. La foto buena, la más real, debía ser la que imitara lo que ustedes habían vivido. Sin embargo, la cámara se ha vuelto contra ustedes. En la foto tomada a 1 segundo la máquina ha dicho: "Ésta es, por el contrario, mi experiencia." La rebelión de la cámara está dando a entender un tiempo nuevo y distinto. Pero volvamos a la pregunta: ¿cómo se *comprende* este tiempo? Ésta pregunta no es baladí. El problema de la *comprensión* en el tiempo articula, en gran parte, la reflexión de Martin Heidegger en "Ser y Tiempo". Aunque no es un problema ni mucho menos contemporáneo. Ya Platón, por ejemplo en "La República", proponía entender el conocer como la acción de rememorar. Para ello recurre a un relato de origen pitagórico en forma de mito; las almas, que eran sabías pues pertenecían al mundo de las ideas, se han corrompido en la caída al mundo imperfecto de la materia y se han olvidado de estas ideas. A grosso modo, dicho de una manera muy burda y enfocado en la dirección de nuestro experimento, se podría hablar de que la problemática que subyace en el tema de la *comprensión* es la de averiguar en qué medida se toma el pasado como regla de porvenir, es decir; cómo se proyecta la experiencia pasada sobre la presente para dar un sentido a esta última, más si cabe, cuando la experiencia presente manifiesta un caos desconcertante, como es el caso de la fotografía tomada

sería donado mediante la confrontación con la experiencia original, representada por la foto buena del Ferrari, y el tiempo que se definiría en la foto caótica adquiriría su sentido también a raíz de la experiencia original, puesto que todo lo que se puede decir se dice del ser, que es diferencia, y no de la nada ni del todo.

Cuando se decía que en la foto magmática (o caótica) no se había manifestado *aún* el espacio desde luego se expresaba ya la jerarquía que relaciona las tres fotografías. En principio, si ustedes hubiesen tomado estas tres fotos sincrónicamente, quiero decir; si hubiesen disparado con simultaneidad las tres cámaras con tiempos de exposición diferentes, no dudarían en proclamar que las tres fotografías hacen referencia a una misma realidad temporal. O, por lo menos, que en el negativo que más tiempo estuvo expuesto a la luz está contenida la realidad de los otros negativos de exposición menor. Esto es lógico porque en una duración X se hallan insertas todas las duraciones fracciones de X. El "*aún* no hay espacio" se interpreta como que la foto caótica es potencialmente la foto en la que aparece un Ferrari. El tiempo de la foto caótica representa el magma, la posibilidad de ser, porque en él está contenido el tiempo del "ser que ocupa un espacio". El tiempo del "*aún* no" es el más originario y, ¡dios mío!, no es un tiempo abstracto ni metafísico sino que se manifiesta en acto. En el acto de lo desconcertante, en el momento del "¡qué demonios es eso!", en una fotografía mal sacada, en la forma de una materia sin pulir. Es decir; el tiempo puro, dónde revierten todos los tiempos de los seres diferenciados, es el tiempo de la indiferencia. Piensen el nombre de esta indiferencia en sentido biológico: delirio.

Tienen ustedes en la mano un buen ejemplo del "tiempo todo". Y lo tienen aquí y ahora. Aquí y ahora se da este tiempo de la potencia; no se trata de ninguna idea de progresión hacía el más allá donde se encuentra la plenitud del todo. En lo desconcertante, en lo deforme, está materializada la idea instantáneamente. En la instantánea que ustedes tomaron se encuentra el *instante* cuyo sentido sólo es leído como potencia; su ser es poder ser. El "tiempo todo" del puro "poder ser" no comprende toda la duración desde los orígenes hasta el infinito de la eternidad. Esta duración no sería objeto de una experiencia, pero la foto caótica sí que lo es. Además en este tiempo sobra la numeración del movimiento según el antes y el después, puesto que no hay algo que se mueva respecto a un paisaje; el conjunto es homogéneo y no cambia, por lo que este tiempo manifiesta su homogeneidad al margen de la duración, a partir del límite de la desfiguración de un ser. Es decir, daría lo mismo que ustedes hubiesen sacado la foto con el obturador a 1 segundo, a 2 segundos, o a 1 + infinitos segundos, ya que si el límite de la desfiguración es, por ejemplo, 1 segundo, todo tiempo de exposición mayor, todo instante con un intervalo mayor, representará, en última instancia, la misma idea de homogeneidad sin partes o a la misma sensación de caos. No existe pues es el espacio, no existe la numeración del movimiento; no hay posición, no hay progresión.

Bueno, bueno. Explíquenle esto a sus vecinos: que si en la foto se ven figuras desparramadas puede haber cualquier cosa y, por lo tanto, ahí está el Ferrari. "Y las maracas de Machín", les dirán los vecinos, hartos ya de sus bobadas. Corren rumores por el barrio, se dice que ustedes están pirados, que deliran. Sin embargo estaban ahí, en Mónaco, y las fotos recogieron la luz de ese momento. Se comentaba anteriormente que el "tiempo todo", el que contenía a los otros dos – el del Fórmula 1 y el de la nada de manchas sosas- era, por contenerlos, *originario*. Pero no por esto se lo calificaba de *original*, ya que la originalidad pertenecía a la experiencia de estar en Mónaco y asistir a la carrera, que era la experiencia que se situaba en la privilegiada posición de dar sentido a las fotografías. Originario es, pues, el acto donde cabe el desarrollo en potencia de cualquier cosa y original es la confrontación dialéctica de experiencias diferentes a partir de la cual surge el sentido. Esta divergencia de conceptos se encuentra etimológicamente señalada en las palabras "génesis" y "genealogía", donde la primera hace referencia a un "origen causa" en el tiempo (cronológico) de un ser y la segunda hace referencia a las esferas de sentido que iluminan ese ser, es decir; al logos específico desde el cual aparece un tipo de ser. No se debería confundir la experiencia de lo originario con la de la originalidad, y menos

precisamente ontológica (la verdad de lo que está ahí, por el mundo)

Ahora urge, entonces, la reflexión sobre la foto que representa la experiencia original. Se contaba que en ella aparecía el Ferrari rojo y reluciente de Schumacher sobre el asfalto caliente de Mónaco. Cuando ustedes estaban allí siguiendo atentamente la carrera, el paisaje iba cambiando a ritmo de los elementos que lo componían. Se movían los mecánicos en los boxes a toda velocidad, cambiaban los neumáticos, aplaudía el público, ondeaban las banderas de los jueces... El Ferrari quedó impreso en el negativo; la foto había sido tomada a 1/500 segundos. Durante este intervalo: diafragma cerrado, diafragma abierto, diafragma cerrado; una mosca voló sobre la bebida de un aficionado que llevaba una camiseta de los Angeles Lakers. Un rayo de luz viajó 600 kilómetros. ¿Por qué una foto es capaz de presentar un bólido totalmente detenido en la recta de meta? ¿Acaso no circulaba el automóvil a más de 320 kilómetros por hora cuando ustedes dispararon? El instante de la exposición logró mantener al ser del Ferrari frente a la desfiguración. En efecto, el intervalo de tiempo, este instante, se manifestó como un espacio. ¿Qué cualidad especial tenía este instante para que en él apareciera el espacio, la delimitación entre seres, la pluralidad de seres todos a la vez, y, sin embargo, en el resto de los instantes posibles este espacio fuese imposible? ¿No les parece un milagro este instante concreto perdido entre los abismos de lo caótico? ¿Por qué este número tan concreto; 1/500 segundos, para que aparezca el espacio? ¿A quién se le ocurrió?

¿No es el espacio una pequeñísima porción del vasto tiempo?

Esta forma peculiar del tiempo, que se caracteriza por ser espacio, es decir; el tiempo en el que se sostiene un ser, puede llamarse *ritmo.* La característica fundamental para que el tiempo se haga figura y ésta no se deforme es el ritmo. El ritmo es la constancia de los instantes, su relación dialéctica; el intervalo de un orden. Gracias a que el ser de ustedes cree en el ritmo pudieron anticipar el movimiento del Ferrari de Michael y tomar su instantánea. El espacio es tendencia y extensión en virtud del ritmo. Cuando ustedes se fijaron en el neumático Firestone, el mejor de los neumáticos, de calidad insuperable, no percibían el resto de automóvil en la foto. Sin embargo, sin duda intuyen que la foto no se va imprimiendo a medida que ustedes van observando las partes. La foto es un paisaje en un instante o intervalo porque en ella se proyecta la tendencia. La tendencia es de lo que se hablaba antes en la problemática de la comprensión: de qué manera el pasado se toma como regla del provenir. Imagínese que sus vecinos nunca oyeron hablar de Michael Schumacher, que les importa un pepino la Fórmula 1. A mí, en realidad, me importa un bledo la Fórmula 1 y no soy muy amante de los deportes multitudinarios. Imaginen que les enseñan la foto buena de Ferrari. Ustedes dicen: "Miren que favorecido sale Schumacher." Sus vecinos se fijarán en el juez de la bandera a cuadros en vez de en Michael, el perro de sus vecinos ni siquiera podrá distinguir el color rojo del bólido y las pulgas del perro no verán la misma disposición de figuras sobre el papel fotográfico.

Ya ven. Ustedes pudieron hacer la foto buena del Ferrari porque sabían cual era su espacio. Habían entrado en la *tendencia*. Se las entendían con la Fórmula 1. Sabían de antemano cual era el bólido, dónde se celebraría la carrera. Es más, conocían la forma de un Ferrari, podían distinguirlo del coche de servicio. Es más, el ser de ustedes comprendía lo que es una figura triangular porque era igual a otra que habían visto en el pasado. Para poder dirigir la mirada, para poder vivir en el mundo, para que los seres se manifiesten en un espacio concreto, el espacio de su "ser para", el instante de la aparición debe guardar algún tipo de relación con el pasado, el pasado tiene que ser capaz de abrir el paisaje del nuevo instante.

Baste el experimento hasta aquí. Quedó una foto sin ser pensada. Es la que se hizo muy rápido, en la que sale un borrón soso y pálido y no se aprecia nada. Es la foto que expresa el tiempo del "sordo total". Los seres requieren su tiempo, su duración, su instante propio, su ritmo. Pero también su potencia, su "cualquier cosa", el "¡qué demonios es eso!" El gran Nietzsche decía: "El trueno se toma su tiempo". La "foto nada" es la que no dejó pasar suficiente luz, la que se cerró demasiado pronto: el ensimismamiento. Es el

tiempo éste muy de hoy, muy actual. Este tiempo sólo tiene sentido para advertir algo: *Take it easy.*

Del mismo modo, este ensayo necesita del tiempo de ustedes para ser, por lo que les agradezco su dedicación y les ruego que me contesten a: e-mail

Fuente: everba.org/fall03/retorno_cristina.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

Instante, Azar y Necesidad: El pensamiento del eterno retorno en el *Zarathustra* de Nietzsche

por Cristina Ambrosini

El Instante

¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño
De espadas que los tártaros soñaron,
Dónde los fuertes muros que allanaron,
Dónde el árbol de Adán y el otro Leño?
El presente está solo. La memoria
Erige el tiempo. Sucesión y engaño
Es la rutina del reloj. El año
No es menos vano que la vana historia.
Entre el alba y la noche hay un abismo
De agonías, de luces, de cuidados;
El rostro que se mira en los gastados
Espejos de la noche no es el mismo.
El hoy fugaz es tenue y es eterno:
Otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.

Jorge Luis Borges

Nietzsche, el primer pensador del eterno retorno

La posición fundamental de Nietzsche se caracteriza por el pensamiento del eterno retorno y en su versión del tiempo privilegia la consideración del instante. Nietzsche considera a Zarathustra *el primer maestro del eterno retorno* no porque ignore los antecedentes de este pensamiento sino porque pone el rasgo distintivo de su versión en *la recuperación y resignificación del tiempo.* El eterno retorno deja de ser una teoría cosmológica para transformarse en una creencia existencial, en una hipótesis ética reguladora, en el pensamiento más pesado.**(1)** La manera cómo irrumpió este pensamiento en la vida de Nietzsche, lo cuenta en *Ecce homo*

> Voy a contar ahora la historia del *Zarathustra* . La concepción fundamental de la obra, el *pensamiento del eterno retorno*, esa fórmula suprema de afirmación a que se puede llegar en absoluto, -es de agosto del año 1881: se encuentra anotado en una hoja a cuyo final está escrito: "A 6.000 pies más allá del hombre y del tiempo". (...) Entonces me vino ese pensamiento.**(2)**

Antes de Nietzsche, en distintas configuraciones, encontramos el mito del eterno retorno en las culturas primitivas de Asia, Europa y América y su formulación se encuentra en un lenguaje metafórico, bajo la forma de un mito. Según este mito, la realidad se adquiere por "repetición" o "participación" en un modelo ejemplar. Otro rasgo común de las culturas primitivas es la necesidad del tiempo de regenerarse periódicamente mediante la repetición de un acto cosmogónico. El universo, como toda forma, en la medida en que consume energía, se debilita y se gasta. Una catástrofe cíclica tiene como función sumergir al universo en lo amorfo, aunque sea un instante, para renovarlo a partir de sumergirlo en la unidad primordial, volver al caos que le dio origen. Todas estas teorías dejan entrever una voluntad muy firme, en el mundo antiguo, de defensa frente al tiempo y la historia. Estos mitos revelan la tentativa de estabilizar el devenir, de anular la gravitación del tiempo sobre la existencia. Al repetirse todos los acontecimientos del cosmos hasta el infinito, cada momento permanece estático puesto que repite eternamente el gesto del arquetipo. El mito griego del eterno retorno sería una variante del mito arcaico del arquetipo, del mismo modo que la teoría platónica de las Ideas sería la forma especulativa más elaborada de esta tradición mítica donde la eternidad prevalece sobre el

tiempo y la historia puede ser abolida.

Antes de presentar el modo en que Nietzsche piensa el eterno retorno, conviene repasar la concepción cíclica del tiempo en los mitos arcaicos para confrontarlo con la visión lineal del tiempo, propia del cristianismo, especialmente en San Agustín. De este modo podemos evaluar la necesidad de Nietzsche de tomar distancia de estas concepciones para enunciar su propia versión del tiempo. Con Nietzsche el tiempo entra en la escena filosófica del siglo XX por la puerta grande, para ocupar el centro del escenario y no abandonarlo.

El mito del eterno retorno en las culturas primitivas

Según Mircea Eliade,**(3)** en el hombre primitivo prevalece la creencia de que cada acto vivido ya fue vivido por otro que no era un hombre. En la cosmología irania de tradición zervanita cada fenómeno terrestre representa un término celeste, invisible. De este modo, cada cosa tiene dos aspectos: el de *menok* y el de *getik*. Cada acto ocurrido en el *gath,* en la tierra, posee una contraparte celestial que representa la verdadera realidad. El estado de *menok* es anterior al de *getik*. En la India descubrimos la misma teoría donde se suponía que las ciudades reales habían sido construidas en base a un modelo mítico existente en una edad de oro (*in illo tempore*). Del mismo modo, la ciudad ideal de Platón tiene su arquetipo situado en el plano celeste o supraterrenal. Dentro de este esquema de pensamiento, el tiempo concreto donde se desarrolla la existencia se proyecta en un tiempo sagrado (*ab origine*) cuando el ritual se llevó a cabo por primera vez. Todo acto ritual imita el acto mítico, por ejemplo, el descanso del *sabat* reproduce el descanso de Dios en el séptimo día de la creación. Así, el hombre primitivo no hace más que repetir infinitamente los gestos ejemplares o paradigmáticos y el acceso a la realidad se adquiere por repetición o participación. Lo que no tiene un modelo ejemplar carece de realidad. Todo momento vital (alimentación, reproducción, caza, guerra) inserta al hombre en el tiempo sagrado. El resto del tiempo profano está desprovisto de significado, es el mero devenir. De tal modo, el hombre primitivo vive un continuo presente, un presente atemporal en la medida en que solamente repite el acto ejemplar del arquetipo. Desde este punto de vista, Platón representa al filósofo de la mentalidad arcaica ya que con la teoría de las Ideas consuma de manera especulativa el deseo de abolir el tiempo profano para proyectar toda realización humana en un tiempo mítico.

La idea de una regeneración periódica del tiempo se relaciona con esta concepción arcaica. En la doctrina caldea del Año Magno el Universo se aniquila y se regenera periódicamente. Si los siete planetas se reúnen en Cáncer, se produce un diluvio pero si se reúnen en Capricornio, se consume por el fuego. El mito de la combustión universal (*ekpyrosis*) gozó de prestigio entre los griegos, lo encontramos en Heráclito y sus discípulos, los estoicos, aunque no es exclusiva de ellos ya que se encuentran mitos similares en la India, Irán, entre los mayas de Yucatán y los aztecas de México. En estas versiones se evidencia la necesidad de justificar un retorno del mundo a la unidad primordial que le dio origen, un eterno retorno al punto del nacimiento. Al repetirse todos los acontecimientos del cosmos hasta el infinito, cada momento permanece estático, todo Devenir se transforma en Ser y la historia puede ser abolida. Todo Año nuevo es una repetición de la cosmogonía, muestra el momento de pasaje del Caos al Cosmos.

***Chrónos* en *El Timeo* de Platón**

Todas las doctrinas griegas y grecoorientales basadas en el mito de los ciclos cósmicos logran, con el tiempo, una enorme difusión. Lo que en el siglo V a.C. era una *gnosis* difícilmente accesible, unos siglos después era materia de consumo para miles de personas que buscaban en ellas el consuelo necesario para soportar el tiempo. El eterno retorno, la recuperación periódica de la existencia anterior, es uno de los pocos dogmas que pertenecen al pitagorismo primitivo así como otros elementos del platonismo que serían de origen iranio-babilónico. *El Timeo***(4)** es uno de los últimos diálogos de Platón y está dedicado a exponer una cosmología donde aparece

los desarrollos posteriores acerca del tema.

La palabra que corresponde al concepto *chrónos* (tiempo) existe desde los tiempos homéricos pero con un sentido de duración y se usó de modo parecido al de *aión* (duración de la vida). Del mundo inteligible dice Platón que es "eterno" y usa tres palabras *aídion* (37d1) *aiónios* (37d3) y *diániónios* (38b8 y 39e2), todos vocablos procedentes de *aeí* o *eieí* (siempre). Al parecer, Platón es quien acuñó el término *aión* (37d6) por primera vez con el significado de "eternidad", de la que se afirma que "permanece en unidad". El tiempo es una "imagen *aiónion*" (copia de la eternidad perpetua) que marcha numéricamente. El tiempo es una imitación imperfecta de la eternidad y su carácter imitativo se revela en dos aspectos: en la perdurabilidad y en el orden. Este orden es asegurado por la conformidad de sus movimientos con el "número del movimiento según el antes y el después". En *El Timeo* esta numerabilidad se traduce en la generación de los días y las noches, meses y años (37e1) para lo cual se generaron "el sol, la luna y otros cinco astros" (38c5).

> "...para que el tiempo naciera se engendraron el sol, la luna y los otros cinco astros que se denominan "errantes, para la delimitación y vigilancia de los números del tiempo"(38c)

Platón afirma que los hombres conocemos al tiempo a partir de la alternancia entre el sol y la luna, entre el día y la noche, pero también inciden los otros astros, aunque pocos lo sepan. Señala, en este caso, que nuestra percepción del tiempo es convencional e imperfecta, porque ignora la incidencia del resto de los astros, aunque tiene una base natural. En tanto integrantes del *devenir* carecemos del conocimiento pleno de la realidad, por lo tanto del tiempo, conocimiento que relega al campo de las Ideas. El concepto "tiempo" incluye la continuidad de las tres instancias temporales: presente, pasado y futuro.

Según Platón, al crear el mundo, el demiurgo se esforzó por hacerlo eterno como él pero la medida de su poder sólo consiguió hacer eterno el cambio. Así concebido, el devenir es la imagen eterna de lo eternamente inmóvil. La eternidad de las Ideas y la eternidad del devenir son heterogéneas ya que el mundo del cambio nunca será idéntico a sí mismo ya que lo que cambia no tiene en sí mismo la razón de su existir. De este modo, según Platón, lo temporal participa de la eternidad pero el tiempo sólo es apariencia, es lo que dura interminablemente. Esta interminable duración del tiempo es una interminable imitación, es la eternidad móvil que imita la verdadera eternidad inmóvil.

> *Timeo:* -Pues bien, cuando el padre generador lo percibió en movimiento y vivo, ícono nacido de los dioses eternos, se regocijó, y, complacido, se propuso hacerlo más semejante aún al modelo. Y así como éste es un Viviente eterno, también intentó completar este Todo de ese modo en la medida de lo posible. Pero sucedía que la naturaleza del Viviente era eterna y no podía aplicarla plenamente a lo engendrado. Se le ocurrió entonces crear una imagen móvil de la eternidad; y, a la vez que organizaba cósmicamente el cielo, hizo de la eternidad que permanece en unidad una imagen perpetua que marcha de acuerdo a número, a la que hemos dado el nombre de "tiempo". (37d6)

Platón piensa el tiempo como aquello donde transcurre el cambio pero donde este cambio no afecta la naturaleza íntima de la realidad, en consecuencia, tampoco incide sobre la naturaleza íntima de lo humano.

La concepción lineal del tiempo: San Agustín

Acerca de la supuesta revolución introducida por el cristianismo respecto a la concepción del tiempo hay discusiones. Las tres grandes religiones –irania, judaica, cristiana- admiten que la historia cesará definitivamente *in illo*

real de la natividad, de la pasión, muerte y resurrección de Jesús. El drama místico protagonizado por el hijo de Dios supone la regeneración personal y cósmica del Salvador. El cristianismo, en las capas populares y agrícolas, mantiene con obstinación esta actitud antihistórica, no consigue abolir ni la teoría del arquetipo (que transforma al personaje histórico en un héroe ejemplar) ni las teorías cíclicas donde el acontecimiento histórico justifica los sufrimientos en un sentido escatológico. Aún cuando los primeros pensadores cristianos se opusieron enfáticamente al mito del eterno retorno, acabó por introducirse en la idea de que el tiempo es real en la medida en que tiene un sentido: la Redención. El conflicto entre la concepción cíclica del tiempo y la lineal se prolongó, en el cristianismo, hasta el siglo XVII.

La concepción lineal del tiempo es una de las tantas innovaciones que introdujo el cristianismo en la cultura occidental. Las primeras versiones las encontramos en el siglo III en Irineo de Lyon y luego encontramos reformulaciones en San Basilio, San Gregorio y finalmente, en su expresión más elaborada en San Agustín. Ya instalado en el terreno de la teología, este autor plantea el problema del tiempo considerado desde el punto de vista de la eternidad de Dios. Se admite que todo lo que cambia en el universo nos da testimonio de la existencia de Dios ya que la temporalidad es creación divina. El antes, el ahora y el después remiten a un principio que es la causa y razón de su existencia pero que es inmutable y eterno. Dios, el creador, es inmutable y eterno pero su creación es mudable, es algo que dura en el tiempo. Las cosas creadas duran en el tiempo, de modo que el tiempo es algo de la creación y a través de lo creado conocemos la naturaleza del creador. De este modo, el misterio del tiempo remite directamente al misterio de la eternidad que es el modo de existir de Dios. A través de la presencia de Dios, que es eterna presencia, San Agustín intentará iluminar el tema del tiempo partiendo del presente ya que es el alma quien percibe de este modo la eternidad. Para ello ubica en la memoria el sentido de la creación. El acto de pensar se identifica con el de evocar, de juntar lo que está disperso en la memoria. De tal modo, la memoria es para San Agustín, *memoria Dei*, conocimiento de Dios.

Aristóteles ya había pensado el problema del tiempo tomando como eje el presente. Así, afirma que hay tiempo cuando el alma reconoce dos ahoras: el anterior y el posterior. La esencia del tiempo se encuentra en el ahora (*nun*) ya que es lo numerado. El tiempo es el aspecto numerable del cambio. Al par que cambia, el pasaje de los ahoras nos muestra la constante presencia de sí mismo. En definitiva, el tiempo es la infinita secuencia de ahoras. En el libro XI de *Las confesiones* San Agustín retoma la misma pregunta que plantea Aristóteles: ¿cuál es la esencia del tiempo? A pesar de ser lo más inmediato y cotidiano, la naturaleza del tiempo es un misterio, afirma Agustín

> "Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé" (*Confesiones* XI, XIV, 17)

Agustín ataca el problema desde el mismo flanco que Aristóteles: desde el ahora. Desde su punto de vista, es inexacto hablar de tres tiempos puesto que lo que hay son tres dimensiones del presente: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras. Las tres dimensiones del tiempo existen sólo en el alma como *recordatio* del pasado y *expectatio* del futuro. Pasado y futuro no nos ponen en presencia de la *res ipsa* sino sólo del recuerdo y de la anticipación. Así vemos el carácter "psicológico" (*psyké*: alma) del tiempo. No hay memoria sin tiempo ni tiempo fuera de un alma que lo capte. De tal modo, la memoria es lo propio de los seres temporales, creados, sujetos a la duración mientras que reserva para Dios, el creador, la eternidad

> *In te, anima meus, tempore metior*. (*Confesiones*, XI, XXVII, 36)

San Agustín coincide con Clemente de Alejandría y San Basilio en el rechazo a la idea del eterno retorno. Su empeño está puesto en demostrar que, a lo largo de la creación, hay una evolución progresiva. El tiempo tiene un comienzo en la aparición de la creación, de las cosas mudables , sujetas al devenir. Por lo tanto, el tiempo no puede ser eterno. La experiencia del

experiencia de todo lo creado y nos remite a la existencia de lo que pura y simplemente es: Dios. En definitiva, el tiempo nos muestra la dependencia esencial y existencial con Dios. La existencia temporal no tiene otro sentido que el de mostrarnos el carácter dependiente con un principio eterno. La fugacidad, la temporalidad de lo terreno encuentra su justificación en la eternidad de lo divino. De este modo, la oposición entre lo temporal y lo eterno, entre lo aparente y lo verdadero, reactualiza la oposición platónica entre los dos mundos e inserta en la tradición occidental las categorías propias del pensamiento lineal acerca del tiempo.

El más pesado de los pesos: el tiempo

El inicio del *Zarathustra* se encuentra en el parágrafo 341de *La gaya ciencia*, "*El más pesado de los pesos*" *(Das grösste Schwergewicht)* y se lo ubica como la primera formulación del pensamiento del eterno retorno.

> ¿Qué dirías si algún día, o una noche, un demonio se deslizase hasta tu más apartada soledad y te dijese: "Esta vida, tal como tú la vives ahora y tal como la has vivido, tendrás que vivirla aún una vez más y un número infinito de veces; nada más nuevo habrá en ella, sino que cada dolor y cada placer, cada pensamiento y cada gemido, y todo lo infinitamente pequeño y grande de tu vida, tendrá que retornar para ti, y todo en el mismo orden y en la misma sucesión – e igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, y también este instante y yo mismo El eterno reloj de arena de la existencia no cesará de ser invertido de nuevo –y tú con él, corpúsculo de polvo!" ¿No te arrojarás al suelo, rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así te hablara? O bien has vivido ya el instante prodigioso en que podrías responderle: " Tú eres un dios y jamás has oído algo más divino!" Si este pensamiento ejerciera sobre ti su imperio, te transformaría, haciendo de ti, tal como eres, otro, te aniquilaría quizás; la cuestión a propósito de todo y cada cosa "¿quieres esto aún una vez más y un número infinito de veces?", pesaría como el peso más pesado sobre su proceder. O bien ¿cómo tendrías que estimarte a ti mismo y a la vida para *no desear nada más* que esta última y eterna afirmación y sanción?
> **(5)**

¿Qué tiene de alegre este pensamiento? Al parecer, esta alegría proviene de la superioridad imperturbable de lo que hay de más digno de ser pensado, de lo más terrible, enigmático y doloroso en el dominio del saber. El aspecto demoníaco y terrorífico del eterno retorno es presentado como parte de este saber alegre que es presentado como un peso, como el peso más pesado. Un peso es algo que constituye un obstáculo para todo tipo de superación, es el constante peligro de derrumbarse. A partir de esta primera comunicación, Nietzsche coloca el problema del eterno retorno dentro del ámbito personal y no cosmológico. Su alcance es, básicamente, antropológico. Todo el peso de este pensamiento reside en la siguiente pregunta:

> ¿quieres esto aun una vez más y un número infinito de veces?

Distintas notas caracterizan a este pensamiento: está planteada como una posibilidad, a través de un demonio y en la hora más solitaria y silenciosa. El demonio plantea una alternativa donde no cabe la posibilidad de rehuir una toma de decisión: o tirarse al suelo, rechinando los dientes, maldiciendo al demonio o aceptar infinitamente veces el retorno por toda la eternidad de cada instante de placer o dolor. La primera opción representa, según Nietzsche, la propia del nihilista decadente, la del rechazo a la vida. La aceptación del retorno supone la adopción de una actitud transformadora. El enfoque nihilista anula todo esfuerzo de superación, es la posición que sostiene "todo es en vano", "si todo vuelve tal como ocurrió, todo esfuerzo de superación caerá en el vacío". La actitud transformadora reside en la posibilidad de que el hombre lo capte y lo acepte, lo quiera con el temple anímico del *Amor fati*.

vida y la presentación del héroe trágico: Zarathustra· El aforismo 342 de *La gaya ciencia* se denomina "*Incipit tragoedia*" (comienza la tragedia) y contiene, con algunas variantes, el discurso preliminar de *Así habló Zarathustra*.**(6)** Zarathustra, el héroe trágico, mostrará, con su propia transformación, la incidencia del pensamiento del eterno retorno en el hombre, es decir, la repercusión de la concepción circular del tiempo en el plano de la ética.

Según la anécdota del cuento, Zarathustra es un espíritu libre que consigue su libertad de pensamiento luego de retirarse durante diez años en las altas montañas. En la soledad de su caverna intenta redimirse de lo que fue, el creador de una moral del bien y del mal. Ahora inicia su descenso al mundo de los humanos para llegar a ser el que es, para realizar su fondo más auténtico: ser el primer maestro del eterno retorno. Pero, para realizar esta tarea debe, en primer lugar, transformarse a sí mismo.

Los temas centrales del libro *Así habló Zarathustra*: Dios ha muerto, la llegada del superhombre, la voluntad de poder y el eterno retorno, se encuentran íntimamente ligados y todos convergen para propiciar la transformación del protagonista y del mundo. En la obra hay una gradación en la exposición de las ideas, desde las difundidas en el mercado, entre los espíritus gregarios, hasta la más íntima y secreta revelación del pensamiento del eterno retorno. Así encontramos que de la voluntad de poder habla con sus discípulos mientras que del eterno retorno sólo encontramos alusiones veladas, símbolos que necesitan ser descifrados.

Cuando Zarathustra llega a la ciudad encuentra una muchedumbre reunida en el mercado y les habla del superhombre, luego comprende que fue un error propio de los eremitas. Descubre, así, una nueva verdad que le aconseja buscar compañeros de viaje que siguiendo al maestro se sigan a sí mismos.

La infidelidad a la tierra

A partir de la muerte de Dios es posible la superación del hombre y el derrumbe de todo idealismo, de toda forma de transmundanismo ya que la muerte de Dios simboliza la muerte de los principios morales, religiosos y metafísicos que dieron origen a la instauración de un "otro mundo". Tras la desaparición de Dios se revela el carácter trágico de la vida, la profundidad insondable del mundo. Si no hay ningún más allá al que trascender recobra su sentido la tierra y sus potencias creadoras. Los valores proyectados al otro mundo ahora son restituidos a la Tierra, concebida como un principio productivo de vida. El paso es necesario ya que la infidelidad a la tierra escinde al hombre en un dualismo, en la contradicción entre el cuerpo y el alma. Por ahora, la imagen del superhombre permanece indeterminada y parece recortarse sólo a partir de la negación de los caracteres platónico-cristianos.

El aspecto creador y positivo del eterno retorno aparece sólo sugerido en el primer libro del *Zarathustra* aunque la muerte de Dios pone en descubierto la incidencia del tiempo, en especial el futuro, como posibilidad de juego para el hombre. La muerte de Dios, la pérdida de sentido de un principio supremo, estático y eterno, pone de manifiesto el carácter enigmático del mundo y descubre al hombre como jugador.

En el libro segundo de *Zarathustra* encontramos un ahondamiento en el tema de la voluntad de poder ya que la posible superación del hombre introduce el problema del tiempo aunque en esta parte el protagonista aún está dominado por el aspecto nihilista del eterno retorno. La voluntad de poder, con su exigencia de superación y conservación, va a exigir un nuevo tratamiento de lo que vuelve en el retorno, es decir, del pasado, puesto que, si todo va a volver tal como fue, no hay posibilidad de transformación.

En el primer capítulo de este libro aparece una figura central en su concepción lúdica del mundo: el niño. Luego de su visita a los hombres,

hacerlo lanzó un grito pues en lugar de verse a sí mismo, vio la mueca y la risa burlona de un demonio.

> "En verdad, demasiado bien comprendo el signo y la advertencia del sueño: mi *doctrina* está en peligro, la mala hierba quiere llamarse trigo!
> Mis enemigos se han vuelto poderosos y han deformado la imagen de mi doctrina, de modo que los más queridos por mí tuvieron que avergonzarse de los dones que yo les había entregado.(Así habló Zaratustra, (en adelante AHZ) p.128)

El aspecto demoníaco del eterno retorno supone la visión decadente y nihilista de esta doctrina. Si todo va a volver tal como fue, todo esfuerzo de superación caerá en el vacío. La concepción metafísica del tiempo supone la petrificación del pasado, del fue, lo que elimina la posibilidad de transformación y con ello anula la posibilidad de que viva el superhombre. En este punto, Nietzsche destaca la incidencia de la voluntad de poder, la que está referida al futuro al querer el terreno de lo aún no ocurrido. En la versión tradicional del tiempo, el poder de la voluntad está siempre lanzada hacia el juego de lo posible pero no puede querer hacia atrás, no puede modificar el pasado.

> ‘Fue’: así se llama el rechinar de dientes y la más solitaria tribulación de la voluntad. Impotente contra lo que está hecho – es la voluntad un malvado espectador para todo lo pasado.
> La voluntad no puede querer hacia atrás; el que no pueda quebrantar el tiempo ni la voracidad del tiempo –ésa es la más solitaria tribulación de la voluntad. (AHZ., p.204-205)

Zarathustra cuestiona la concepción del tiempo como una sucesión lineal de "ahoras" inamovibles. Por el contrario, está instalado en un saber más profundo acerca del tiempo pero todavía no dispone conceptualmente de este saber. La idea de Zarathustra acerca del tiempo constituye su problema más íntimo, más enigmático, por lo que éste es su saber secreto que no se atreve a pronunciar. A este conocimiento secreto acerca del tiempo, Zarathustra lo identifica con el aspecto femenino de la Vida y lo llama "mi terrible señora". El símbolo de Ariadna asume estos caracteres, junto con Dionysos, para representar los aspectos lúdicos del mundo. La enigmática figura de Ariadna alude al aspecto terrenal, temporal, definitivamente femenino de la vida. El vínculo entre Zarathustra y Ariadna es uno de los puntos más ambiguos e indescifrables dentro de la obra. Este segundo libro, que empezó con la figura del niño, termina con un capítulo donde Ariadna insta a Zarathustra para que asuma su destino, ser el maestro del eterno retorno. El protagonista no está preparado para esta misión, todavía no se ha transformado, no ha llegado a ser el que es. En esta parte de su aventura existencial está dominado por la concepción demoníaca del tiempo y no es libre para hacer uso de su voluntad. El silencio, la risa y el llanto son símbolos que se reiteran en este importante pasaje de transición en el proceso de transformación de Zarathustra quien no está maduro y no logra aceptar la infantilidad del mundo

> Tienes que hacerte todavía niño y no tener vergüenza. El orgullo de la juventud está todavía sobre ti, tarde te has hecho joven: pero el que quiere convertirse en niño tiene que superar incluso su juventud. (AHZ, p,214)

Sumido en el dolor y el llanto, por lo que no es capaz de hacer, Zarathustra decide alejarse de sus amigos y regresar a la soledad de la caverna.

La más silenciosa de las horas

En el tercer libro se desarrolla el tema central de la obra, esto es, el eterno retorno en su incidencia existencial al aceptar un nuevo saber acerca del tiempo. La idea del eterno retorno está más bien sugerida que analíticamente desarrollada puesto que alrededor de este nuevo saber

que este saber secreto exige ser descifrado. En el centro del eterno retorno ubica Nietzsche el silencio que necesita de la soledad para ser escuchado. En esta parte de la obra, Zarathustra comienza a cumplir lo que él mismo había predicado en otro tiempo y así es como comienza el viaje hacia su última soledad.

> Pero el peor enemigo con que puedas encontrarte serás siempre tú mismo; a ti mismo te acechas tú en las cavernas y en los bosques.
> ¡Solitario, tú recorres el camino que lleva a ti mismo y de tus siete demonios!
> Un hereje serás para ti mismo, y un brujo y un hechicero y un león y un loco y un escéptico y un impío y un malvado. (AHZ, p.103)

En el primer capítulo de este tercer libro, *El viajero*, narra Zarathustra un viaje a través de una de las Islas Afortunadas, donde está con sus discípulos. Para llegar a su caverna debe abandonar la isla y luego efectuar un viaje por mar. Al llegar a la cima de la montaña, divisó el mar y se dijo a sí mismo:

Conozco mi destino (...) ¡Bien! Estoy dispuesto. Acaba de empezar mi última soledad. (AHZ., p.221)

Luego de dos días de viaje en barco, silencioso y solitario, Zarathustra decide hablar con los marineros porque los considera personas aptas para escuchar el relato de un sueño

> a vosotros los ebrios de enigmas, que gozáis con la luz del crepúsculo, cuyas almas son atraídas con flautas a todos los abismos laberínticos: -pues no queréis, con mano cobarde, seguir a tientas un hilo y que allí donde podéis *adivinar*, odiáis el *deducir*. (AHZ.,p.224)

En este pasaje, Nietzsche evidencia su rechazo a la concepción metafísica del mundo cuando intenta conocer la realidad, sólo a la luz de la claridad racional, deduciendo por medio de las rígidas categorías lógicas. A esta actitud, opone la actitud dionisíaca que, a la luz crepuscular, intenta divisar lo enigmático y laberíntico de la vida. Zarathustra relata que en el sueño se veía a sí mismo ascender dificultosamente una montaña, a la hora del crepúsculo. Su deseo de ascender se veía contrapesado por el peso de un enano que, montado sobre sus espaldas, lo tiraba hacia abajo. Este espíritu de la pesadez susurraba burlonamente

> ¡tú piedra de la sabiduría! Te has arrojado a ti mismo hacia arriba, mas toda piedra arrojada - ¡*tiene que* caer!. (AHZ., p.224)

Esta visión del eterno retorno paraliza toda iniciativa, quebranta toda voluntad y anula todo proyecto de superación. Desde esta visión pesimista, todos los proyectos del hombre se hundirán indefectiblemente en la eternidad del tiempo y todo esfuerzo será en vano. Cuanto más asciende Zarathustra, más se profundiza el abismo y se agudiza el peligro de caer, por lo que debe recurrir a todo su valor(*Mut)* para contrarrestar el efecto pernicioso que ejerce el enano sobre su voluntad hasta que logra invertir la situación y ahora es el protagonista quien impone la mayor fuerza de su pensamiento:

> !Alto! ¡Enano!, dije, ¡Yo! ¡O tú!. Pero yo soy el más fuerte de los dos-: ¡tú no conoces mi pensamiento abismal! ¡*Ese* – no podrías soportarlo! (AHZ., p.225)

Zarathustra se desprende del peso del enano, el que se sienta sobre una piedra para entablar un diálogo sobre el tiempo. Ambos se encuentran frente a un pórtico, donde convergen dos caminos. El nombre del portón está escrito arriba "Instante" *(Augenblick)*.

> ¿Crees tú, enano, que esos caminos se contraponen eternamente?"-
> "Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo.
> (AHZ., p.226)

Para el enano el problema carece de importancia. El tiempo tiene la apariencia de ser lineal aunque esto es sólo una concepción superficial. En verdad, el tiempo es un gran círculo que se cierra en el infinito. Según esta concepción, el tiempo es concebido como una serie de "ahoras". A partir del presente marchan dos largas series: la serie de los ahoras pasados y la serie de los ahoras futuros. Desde este punto de vista, el pasado se contradice con el futuro eternamente aunque forman un círculo que se cierra en lo indeterminado. El tiempo es representado, por el enano, como un anillo de "ahoras". En esta visión, el eterno retorno se presenta como un círculo vicioso donde todo esfuerzo de superación queda reducido a la nada ya que todo retornará tal como sucedió. Frente a esta concepción denigrante del eterno retorno, Zarathustra se enfurece con su interlocutor.

> Tú, espíritu de la pesadez, dije encolerizándome, ¡no tomes las cosas tan a la ligera! O te dejo de cuclillas ahí donde te encuentras, ¡cojitranco! - ¡yo te he subido hasta aquí!
> (AHZ.,p.226)

En estos párrafos Nietzsche expone, en boca del enano, la concepción metafísica del tiempo, donde se advierte una oposición entre el pasado y el futuro. ¿En qué se basa la eternidad del tiempo? En la eternidad del pasado y en la eternidad del futuro, contestaría el enano. Frente a esta imagen ordinaria y decadente del tiempo, Zaratustra cambia el enfoque de la pregunta anterior, al concentrar su atención en el instante.

> ¡mira, continué diciendo, este instante! Desde este portón llamado Instante corre *hacia atrás* una calle larga, eterna: a nuestras espaldas yace una eternidad.
> Cada una de las cosas que *pueden* correr, ¿no tendrá que haber recorrido ya alguna vez esa calle? Cada una de las cosas que *pueden* ocurrir, ¿no tendrá que haber ocurrido, haber sido hecha, haber transcurrido ya alguna vez? (...)
> Y esa araña que se arrastra con lentitud a la luz de la luna, y esa misma luz de la luna, y yo y tú, cuchicheando ambos junto a este portón, cuchicheando de cosas eternas -¿no tenemos todos nosotros que haber existido ya? – y venir de nuevo y correr por aquella otra calle, hacia delante, delante de nosotros, por esa larga, horrenda calle- ¿no tenemos que retornar eternamente?
> (AHZ., p226-227)

Aquí aparecen confrontadas las dos versiones del eterno retorno, tal como lo planteó Nietzsche con anterioridad, en el aforismo 341 de *La Gaya Ciencia,* pero ahora la figura del demonio desaparece ya que para contestar este enigma es necesario un proceso de transformación. La diferencia entre las dos visiones está puesta en el retorno. ¿qué es lo que retorna del tiempo? El enano no lo distingue, afirma que el tiempo es un círculo. Si todo lo que puede ocurrir es sólo una repetición, el futuro no hace más que repetir lo que ya sucedió y todo esfuerzo de superación caerá en el vacío. En la visión de Zarathustra, el presente no se concibe bajo la forma anónima del "ahora’ sino como el "instante". Futuro y pasado se unifican y sintetizan en la vivencia del instante que representa el centro de gravedad de la eternidad.

La enfermedad, la náusea y el convaleciente

En el momento en que el enigma se vuelve más gigantesco, hasta sumergir a aquellos que interrogan, la escena se trunca y Zarathustra escucha aullar a un perro. El aullido del perro se transformó repentinamente en un grito. Vio a un joven pastor retorciéndose, asfixiado, convulso, sobre la tierra con una enorme culebra negra saliendo de su boca. Zarathustra trató de ayudar al

mordió la cabeza de la serpiente y logró desprenderse del ahogo y la náusea que le producía.

> Pero el pastor mordió, tal como se lo aconsejó mi grito; ¡dio un buen mordisco! Lejos de sí escupió la cabeza de la serpiente: - y se puso en pie de un salto.-
> Ya no pastor, ya no hombre, - un transfigurado, iluminado que *reía*! ¡Nunca antes en la tierra había reído hombre alguno como él rió!(AHZ., p.202)

La superación de la concepción demoníaca, nihilista decadente del tiempo produce una transformación crucial. La seriedad y pesadez se transforma en ligereza, alegría y risa. De la situación de ahogo y asfixia que provoca el nihilismo se sale por medio de una decisión personal: atravesar el puente que separa al último hombre del superhombre.

La transformación de Zarathustra es un tema que reaparece en *El convaleciente. Der Genesende* (el convaleciente) proviene del verbo *genesen,* al igual que en griego *neomai* tiene el sentido de "retornar". De este modo, el convaleciente es quien se concentra para el retorno, para realizar su destino más íntimo.

Su pensamiento abismal lo insta para que hable y asuma su destino: ser el primer maestro del eterno retorno. Durante siete días y siete noches, Zarathustra atravesó su enfermedad de hombre nihilista, bajo la protección y el cuidado de sus animales heráldicos: el águila y la serpiente. Ahora está en condiciones de contestar aquellas preguntas que habían quedado pendientes

> ¡Demasiado pequeño el más grande! – Este era mi hastío del hombre! ¡Y el eterno retorno también del más pequeño! - ¡Este era mi hastío de toda existencia! (AHZ., p.302)

Ahora advierte Zarathustra el aspecto selectivo del eterno retorno, su poder transformador y redentor. Desde esta nueva visión del tiempo, existe la posibilidad de que se extinga el último hombre, de que se supere, y viva el superhombre. El tiempo ya no es un círculo vicioso puesto que el instante se revela como auténtico cuando se lo descubre tal como es: inocente. Frente a la visión fatalista del retorno, Zarathustra descubre la incidencia de la libre aceptación del instante y la incidencia del *Amor Fati.* Luego de la transformación, Zarathustra no sólo logra liberarse de las ataduras idealistas sino que descubre sus potencias creadoras. El querer hace libre al hombre de todas sus alienaciones. El querer es redentor y posibilita la aceptación de la vida. El supremo Sí dicho a la vida permite la superación del espíritu de venganza, supera la náusea de la existencia. El querer también permite la redención del pasado y la aceptación del instante, libera al hombre de todo tipo de culpa o remordimiento. En esta nueva visión del eterno retorno se destaca la incidencia de este poder liberador, desocultador y transformador de la existencia. El *Amor Fati*, esa fórmula ya expresada por los estoicos, expresa también la idea de libertad que sostiene Nietzsche. Esta fórmula es lo opuesto a todo tipo de fatalismo o determinismo así como también es lo opuesto a la fórmula cristiana del libre albedrío. En esta concepción, *fatum* alude al destino aceptado y querido tal como es. El *Amor Fati* supone la aceptación del devenir tal como ocurre, sin cargas morales y sin culpas. *Amor* alude al querer redentor y liberador de los ocultamientos que habría efectuado la tradición metafísica sobre los caracteres genuinos de la vida.

> Mi fórmula para expresar la grandeza en el hombre es *amor fati* (amor al destino): el no querer que nada sea distinto, ni en el pasado, ni en el futuro, ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y menos aún disimularlo – todo idealismo es mendacidad frente a lo necesario – , sino *amarlo*... (*Ecce homo*, p.54)

Frente al carácter objetivante y anónimo del eterno retorno, en su versión puramente cosmológica, Zarathustra descubre su inclusión en el gran juego

cósmico.

Yo mismo formo parte de las causas del eterno retorno, afirma Zarathustra cuando acepta la transformación del azar en destino. A esta voluntad que acepta el acontecimiento, sin culpas ni remordimientos morales, Nietzsche la denomina "viraje de la necesidad". En esta idea se presenta una identificación entre la voluntad, cuando acepta la vida tal como se da, en una conjunción de azar, necesidad y libertad, de allí que la imagen del superhombre se identifique con el niño al ser concebido como un partícipe inocente del gran juego del mundo.

> ¡Oh tú voluntad mía! ¡Tú viraje de toda necesidad, tú necesidad *mía!*
> ¡Presérvame de todas las victorias pequeñas!
> ¡Tú providencia de mi alma, que yo llamo destino! ¡Tú que estás dentro de mí! ¡Tú que estás encima de mí! ¡Presérvame y resérvame para un gran destino!
> Y tu última grandeza, voluntad mía, resérvatela para tu último instante, - ¡para ser inexorable en tu victoria! ¡Ay, quién no ha sucumbido a su victoria! (AHZ., p..295)

Amor Fati no alude al destino predeterminado y causalista que no deja margen para ninguna transformación. Por el contrario, en la versión nietzscheana, *Amor Fati* alude al juego de dados, a la aceptación del azar y al sometimiento a las reglas que impone la voluntad de poder. El representante de una voluntad libre, el jugador, el superhombre, no es el hombre de una libertad incondicionada, no vive en el capricho arbitrario, sino que es el hombre que acepta participar del juego del mundo y quiere dentro de sí lo necesario. En esta versión, Nietzsche rechaza la idea de una aceptación sumisa frente a una fatalidad ineludible ya que la participación del hombre en el gran juego del mundo se expresa a partir de una voluntad que acepta el devenir inocentemente. La alusión a la figura del niño se repite en múltiples situaciones asociadas a la aparición del superhombre. Dentro de esta simbología, el niño expresa la inocencia del devenir ya que el niño, con su juego, se inserta libremente, configura el mundo y lo transforma. A diferencia de la concepción propia de la metafísica de la subjetividad, el hombre no descubre el mundo a partir de sus representaciones. Hombre y mundo no son dos sustancias separadas que logran relacionarse. El niño representa al hombre capaz de configurar *su mundo*.

La redención del tiempo

La expresión lúdica del mundo es aceptada y asumida por un tipo de hombre que renuncia a las falsificaciones metafísicas. Nietzsche contrapone dos figuras: el hombre pobre de mundo, el hombre de la metafísica, de la moral, de la virtud empequeñecedora y de la religión, al hombre pleno de mundo, capaz de aceptar el tiempo, de transformar el azar en destino, de integrarse al gran juego cósmico.

En el silencio de la soledad, Zarathustra descubre la profundidad insondable del mundo. El anhelo de Zarathustra se dirige a lo lejano, a lo que está por llegar. Este anhelo no es el deseo de llegar a un mundo suprasensible ni el de alcanzar alguna trascendencia trasmundana. Su mayor esperanza se orienta a la expectativa por la llegada de un tipo de hombre abierto al mundo y capaz de asumir la creencia en el eterno retorno. Bajo el cielo azar y el cielo inocencia, el hombre se interna en lo luminoso del mundo y allí puede desarrollar sus potencias creadoras sin el peso de los límites inventados por una moral represiva (representadas como nubes que ocultan y deforman la visión del mundo). "Dios ha muerto" es el lema que evidencia la pérdida de sentido de toda teleología y el derrumbe del mundo suprasensible que ha actuado como "mundo verdadero". El eterno retorno no pretende asegurar ningún logro superior para la humanidad, no promete ninguna finalidad. Por el contrario, este pensamiento manifiesta que el devenir se encuentra más allá de todo sentido moral, de toda causa y de toda intención. El azar expresa esta misma ausencia de teleología y de

> ¡Dejad venir a mí el azar: es inocente, como un niño pequeño! (AHZ., p.247)

El azar expresa la inmoralidad del devenir, la ausencia de un principio rector en el orden del mundo. Azar y necesidad se identifican al momento de expresar una visión liberadora del tiempo que también convocan el canto, el baile y la alegría de la fiesta. El cambio, la contradicción, el devenir, la guerra, desterrados de la metafísica como notas propias del mundo aparente, son restituidos a una nueva dignidad.

Nietzsche pretende eliminar todo tipo de antropomorfismo y transmundanismo en la concepción del mundo al eliminar todo tipo de interpretación moralizante o estetizante. La inocencia del devenir, el azar, el caos, manifiestan la infantilidad del juego del mundo.

En este momento de perfección del mundo, Zarathustra descubre la conciliación de los opuestos: la medianoche es mediodía, el dolor es placer, la locura es sabiduría, el pensar es adivinación, la verdad es falseamiento. El hombre de la *Selbsüberwindung* es el único capaz de sumergirse en el juego del mundo La imagen del superhombre es la del tirador de dados, del niño inocente que, al crear e inventar formas, se desembaraza de su sufrimiento. El dolor quiere su finitud, quiere pasar, quiere superarse. Todo lo que sufre quiere herederos, no se quiere a sí mismo, de allí que el creador no busque la felicidad ni la compasión, sino su obra. Zarathustra, como símbolo del creador, descubre el aspecto femenino de la vida, a la que identifica con la parturienta cuando acepta y justifica el sufrimiento en el nacimiento de su hijo. El alma de Zarathustra, su sabiduría salvaje, es de naturaleza femenina hasta el punto de que el anhelo de descendencia se identifica con la sobreabundancia de fuerzas. Dionysos y Ariadna simbolizan los aspectos distintivos y antitéticos del eterno retorno: la conservación y la superación. El cielo y la tierra; el águila y la serpiente; lo divino y lo humano; lo masculino y lo femenino, se encuentran enlazados en una alianza primordial que permiten el despliegue del juego del mundo. El superhombre permanece fiel al sentido de la tierra, a lo perecedero, a lo que sufre, a lo que necesita redimirse en su creación. Ariadna, en tanto símbolo de lo superhumano, es similar a la condición de Dionysos, como símbolo de lo divino, aunque esta relación no deja de ser un enigma. Zarathustra, como primer maestro del eterno retorno, puede considerarse un hijo de la pareja Dionysos-Ariadna. Entre el cielo y la tierra encontramos el juego del mundo y, dentro de este juego inocente, se presenta el hombre digno de vivir en él: el creador de formas, el jugador liberado de los ocultamientos metafísicos.

En esta versión nietzscheana, el eterno retorno de lo mismo *(Die Ewige Wiederkunft)* Dionysos, al representar el eterno retorno, pretende ser lo opuesto a la concepción metafísica del tiempo. En Nietzsche, el tiempo es triplemente extático. El instante *(Augenblick)*, como unidad y presencia de los tres éxtasis temporales.

> En cada instante comienza el ser; en torno a todo ‘aquí’ gira la esfera ‘allá’. El centro está en todas partes. Curvo es el sendero de la eternidad. (AHZ.,p.300)

El alfa y el omega de Nietzsche: Heráclito

El juego, como clave interpretativa, es ubicado por Nietzsche en el inicio y en el final de la filosofía. Por un lado, es colocado en el origen del pensamiento filosófico, al identificarlo con la figura de Heráclito, mientras que se reserva a sí mismo el lugar de la clausura del pensamiento occidental a la vez que el anuncio de una nueva experiencia del mundo. Dentro de las distintas facetas que presenta el fenómeno del juego, Nietzsche rescata y valora el elemento creador, previo a la instauración de formas, de allí la elección de la figura de Heráclito y su identificación con el juego del niño que produce sólo por placer. Esta actitud coincide con su oposición a Platón y a la tradición metafísica de donde rescata a los presocráticos.

hechicero bajo el conjuro de la máscara y el disfraz. A partir de su metafísica del artista valora al juego en un sentido opuesto a Platón cuando coloca al drama, lo extático, la danza, el coro ditirámbico por encima de lo apolíneo. Contra las pretensiones del "mundo verdadero", Nietzsche propone una justificación estética de la existencia al rescatar la euforia de un arte arrogante, vacilante, danzante, burlesco, definitivamente "infantil". Desaparecidas las esencias y fundamentos reaparece el elemento trágico: la excitación, la incertidumbre, el vértigo, la ambigüedad recuperan la importancia perdida.

Conclusión borgeana

Borges se pregunta lo mismo que, perplejos, nos preguntamos frente a la afirmación nietzscheana "Zarathustra es el primer maestro del eterno retorno".¿Podría, el helenista Nietzsche, ignorar la doctrina que aprendieron ya los discípulos de Pitágoras, que sostuvieron los estoicos y que encarnizadamente combatió San Agustín: la doctrina de los ciclos? Seguramente Nietzsche sabía que el eterno retorno es una de las fábulas o miedos o diversiones a las que se recurre eternamente. En lugar de postular tan increíble ignorancia o una confusión humana, demasiado humana, Borges encuentra un motivo gramatical, casi sintáctico para explicar la presunción de Nietzsche de ser el primer pensador del eterno retorno. Seguramente Nietzsche sabía lo que todo filólogo sabe sobre el eterno retorno pero también sabía que la más eficaz de las personas gramaticales para un profeta es la primera.

> "Para un profeta cabe asegurar que es la única. (...) El estilo profético no permite el empleo de las comillas ni la erudita alegación de libros y autores..."**(7)**

En la vida de las personas las cosas, sencillamente, ocurren. Como ya lo advirtió Aristóteles, el problema se centra en distinguir el antes y el después para decidir qué tan irremediable e irreversible es lo que ocurrió y qué tanto podemos esperar de lo que ocurrirá. Para Einstein, como para Platón, la distinción entre pasado y futuro es una ilusión. El tiempo es una ilusión, aunque sea una ilusión tenaz. En su concepción determinista del mundo, propia de la mirada científica de occidente, el tiempo es sólo una ilusión. Si tomamos este dato como referencia, podemos afirmar, junto a Heidegger, que occidente se ha mantenido en la comprensión vulgar del tiempo, que hemos mantenido al tiempo en el territorio de lo impensado. El siglo XIX descubre la incidencia existencial del problema del tiempo y, en este sentido, sí que Nietzsche es el primer pensador del eterno retorno.

Notas

(1) Según Ilya Prigogine el siglo XIX es el primero en plantear el problema del tiempo en toda su complejidad científica y filosófica. En el siglo XVIII se discutió la posibilidad de describir lo vivo como un reloj, y de describir al reloj desde el punto de vista del relojero. La organización del relojero concienzudo, que sometía la naturaleza a la intención calculadora se sustituye por una naturaleza espontánea, creadora de formas artísticas. El relojero y el artista son dos figuras inspiradas en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant en el juicio teleológico y el juicio estético.. Para Nietzsche la naturaleza es un creador y destructor a la vez. La idea de sistemas en evolución indefinida, de que ningún sistema complejo es enteramente estable, desemboca en una idea bastante próxima a la del eterno retorno de Nietzsche. Esta idea sugiere la imposibilidad de hablar de una evolución finalizada hacia un estado estable en el que el futuro ya no sea peligroso. La evolución deja de ser búsqueda de identidad, de reposo, para hacerse creación de problemas nuevos, proliferación de nuevas dimensiones. Ver PRIGOGINE, ILYA. *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*, Barcelona, Tusquets, 1988, pp.65-97.

(2) NIETZSCHE, FREDRICH, *Ecce homo,* Madrid, Alianza, 1984, p.93

(3) ELIADE, MIRCEA, *El mito del eterno retorno, Arquetipos y repetición,* Madrid, Alianza, 1982

(4) PLATÓN, *El Timeo*, traducción, introducción y notas de Conrado Eggers Lan, Buenos Aires, Colihue, 2000

(5) NIETZSCHE, FRIEDRICH *Sämtliche Werke Kritische,* Studienausgabe in 15 Bänden, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzimo Montinari, deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, München, Berlín-New York, 1980, Bänd 3, *Die fröliche Wissenschaft,* p.570

(6) NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Así habló Zaratustra,* (en adelante (AHZ) Madrid, Alianza, 1978

(7) BORGES, JORGE LUIS, *La doctrina de los ciclos,* en Obras Completas, Buenos Aires, EMECE, 1974,pp.388-389

Bibliografía no citada en las notas

ARISTÓTELES, Física, Madrid, Aguilar, 1967

HEIDEGGER, MARTÍN, *El ser y el tiempo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1974

MONOD, JACQUES, *El azar y la necesidad,* Barcelona, Tusquets, 1988

SAN AGUSTÍN, *Confesiones,* Obras Completas, Volumen 1, Madrid, B.A.C., 1974

Fuente: everba.org/fall03/tiempo_jorge.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

TEMPORALIDAD MODERNA Y POESÍA

Por Jorge Monteleone

(Artículo aparecido en *Hablar de Poesía*, a. III, 6, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, noviembre de 2001, pp. 75-79)

Acaso el primer hombre occidental que tuvo conciencia de ser moderno fue un poeta. Era alguien afecto a las ciudades, el ajenjo y las caminatas, entregado a la mirada que ve pasar mendigas pelirrojas y mujeres veloces en la hora tardía y con cierta inclinación por los bosques de símbolos, por el lujo, la voluptuosidad y el mal. Era, como ya presume el lector, Charles Baudelaire. Cuando vio aquellos cuadros del pintor Costantin Guys, donde campeaba la moda de su tiempo, Baudelaire pensó que acaso en esas figuras se encarnaba aquella misma actividad que un solitario como él buscaba al atravesar el gran desierto de los hombres. Su finalidad, creía, era más elevada que la del puro *flâner*, más general y alejada del placer fugitivo de la circunstancia. Baudelaire advirtió que aquello que aquel hombre buscaba tenia un nombre: la *modernité*. Al descubrir en la moda pasajera que exhibían las pinturas, no ya las túnicas de la antigüedad, sino las vestiduras del presente, el poeta percibió otra lógica del tiempo. Recordemos que Baudelaire articuló la noción de *modernidad* en varios ensayos de crítica de arte, especialmente en aquel de 1859 sobre la obra de Costantin Guys, "El pintor de la vida moderna". Allí esbozó una teoría histórica y racional de lo bello opuesta a una teoría única y absoluta. Baudelaire señala que lo bello estaría conformado por la encrucijada de dos polos: un elemento invariable y otro elemento relativo, circunstancial, que en conjunto será "la época, la moda, la moral, la pasión". Es decir, lo moderno sería resultado de la ambivalente tensión entre lo eterno y lo transitorio: "la modernidad -decía Baudelaire- consiste en desprender de la moda lo que pueda contener de poético en lo histórico, en extraer lo eterno de lo transitorio". En tal sentido, también podría afirmarse que la condición singular de lo moderno proviene de hallar en lo *actua*l aquello que lo volverá *futuro*. Es decir, hallar un rasgo permanente que el futuro preserve y, por el contrario, no reiterar lo que el pasado aseguraba. Es por esta paradoja que el artista moderno busca en todas partes la eternidad de la belleza pasajera y fugaz de la vida presente.**(1)**

A partir de Baudelaire se establece en el siglo XIX una conciencia nueva de la temporalidad: menos que la oposición entre lo actual y lo pasado, se percibe una ruptura respecto de la continuidad temporal y, en consecuencia, la adopción de una imagen *discontinua* del tiempo. Por ejemplo, una poética moderna ya no se opone a una estética anterior ni a un pasado determinado como antítesis (como en la "querella de los antiguos contra los modernos"), sino que la propia noción de ruptura que conlleva la modernidad supone, en su dinámica de futuro, un polo fijo e inmutable al cual se contrapone en un mismo dominio. De ese modo, la modernidad se autofundamenta, se confirma como el cruce entre lo actual y lo eterno en su misma condición, y en eso consiste su novedad.

En relación con esta temporalidad discontinua, el sujeto imaginario de la poesía moderna es un yo descentrado: oscila siempre entre el instante vaciado de tiempo del presente y la futuridad como tiempo realizado. O bien percibe la actualidad como ámbito de lo nuevo que se vuelve pasado en el acto mismo de su reconocimiento. Uno de los modos de resolver esta aporía en el poema es explorar una estructura imaginaria tributaria del modelo discontinuo a partir de una paradoja: la *eternidad en el instante.***(2)** Voy a dar dos ejemplos eminentes de esta representación temporal en la poesía hispanoamericana moderna: Octavio Paz y Gonzalo Rojas.

Paz afirmaba que en un tiempo mítico y primigenio existía una virtual unidad entre la palabra y la cosa así como entre el sujeto y la naturaleza, lo cual también implicaba una comunión con lo sagrado. En el proceso de individuación, a través del cual el hombre ejerce el dominio sobre la

escribió Paz en *El arco y la lira*— no es idéntica a la realidad que nombra, porque entre el hombre y las cosas —y, más hondamente, entre el hombre y su ser— se interpone la conciencia de sí". La conclusión se asemeja en algún punto a los análisis de Adorno y Horkheimer en "Odiseo o mito e iluminismo" de su *Dialéctica del iluminismo*. En este ensayo se estudia el modo en que el hombre sacrifica la conciencia de Sí mismo como naturaleza o comunión, a cambio de su dominio del mundo exterior con arreglo a una finalidad. En esa astucia de la razón reside una condena y un absurdo: el hombre se sustrae al sacrificio hacia la divinidad, sacrificándose, ya que al alejarse de la unidad arcaica produce un alejamiento de Sí y, en consecuencia, provoca la introversión del sacrificio. Esta es la condena de la ilustración: dominar la naturaleza externa al precio de alienarse y reprimir la naturaleza interna. Sin embargo, en la experiencia estética, el sujeto puede hundirse en un instante único y vertical que lo reúne con la unidad perdida, liberándolo momentáneamente de la enajenación cotidiana, siquiera como ilusoria reconciliación. El poema surge como el espacio imaginario donde es posible regresar, por la vía discursiva y en la morada de una imagen, a esa unidad originaria. Es por esa razón que el instante poético es una relación armónica de dos contrarios, pero como conciencia de lo ambivalente. Es decir el modo particular en que el poema vive en un instante dos términos temporales antitéticos. Al buscar el instante vertical, como un precipitado de un tiempo mítico, de un tiempo *otro*, la poesía de Octavio Paz reitera la típica configuración temporal de un imaginario moderno. El poema como ese hiato indecidible, *por* el cual y *en* el cual resplandece la otredad en el relámpago del instante. Otra vez, el cruce entre lo transitorio y lo eterno. "La otredad —definió Paz en "Los signos en rotación"— es ante todo la percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello". Esa recuperación del instante como ápice intemporal determina muchas veces toda la estructura de un texto, pero puede percibírselo con claridad en este brevísimo poema, "La exclamación":

```
Quieto
    no en la rama
en el aire
    No en el aire
en el instante
        el colibrí.
```

En la poesía de Gonzalo Rojas también puede advertirse esa confluencia del instante poético en el seno mismo de lo pasajero, como un momento de apertura a la alteridad. En uno de los mas célebres poemas de Rojas, "Carbón", ocurre esa discontinuidad de tiempos desde la memoria de la historia familiar. La anécdota que refiere el poema es el de la aparición del padre minero, muchos años después de su muerte, en una visión nocturna junto al río Lebu que parte en dos mitades la tierra natal del poeta, el río que brilla veloz como un cuchillo. La segunda estrofa dice:

> Es él. Está lloviendo.
> Es él. Mi padre viene mojado. Es un olor
> A caballo mojado. Es Juan Antonio Rojas
> Sobre un caballo atravesando un río.
> No hay novedad. La noche torrencial se derrumba
> Como mina inundada, y un rayo la estremece.

El río brillante que parte la tierra y el rayo que parte el cielo, cuchillos en lo oscuro, están dividiendo el tiempo: un tiempo de la mortalidad y un tiempo suprahistórico. Como ellos el padre irrumpe, también, atravesando el río temporal. En medio de la noche derrumbada no hay novedad, es decir, no hay sucesión ni sorpresa que marque cambio o duración. El presente del verbo *ser* afirma la magnitud de la presencia, afirma el instante de una epifanía que recorta un relámpago. La palabra, en el poema, regresa al origen porque el padre retorna en la palabra del poema, como una voz

"Madre, ya va a llegar: abramos el portón" ordena el hijo en el poema. Pero la madre también ha muerto. El poema finaliza con una apelación:

```
         Te he venido a esperar, yo soy el séptimo
         De tus hijos. No importa
            que hayan pasado tantas estrellas por el cielo de
estos años,
         que hayamos enterrado a tu mujer en un terrible agosto,
         porque tú y ella estáis multiplicados. No
         importa que la noche nos haya sido negra
         por igual a los dos.
                              -Pasa, no estés ahí
         mirándome, sin verme, debajo de la lluvia
```

Aquí no es un continuo temporal, no es la duración aquello que arrebata al sujeto imaginario, sino el descubrimiento de lo germinante en la pureza de una mortalidad desatada. Consiste, por un lado, en la anulación de la muerte en el poema mediante el retorno a ese instante único en el que irrumpe el relámpago y, por otro, en el cercioramiento de lo ancestral en el día presente. La biografía se vuelve fábula, donde la infancia regresa como iluminación: "Alumbrado de mí, doy un salto hacia atrás y entro por un instante en el destello de la infancia" escribió Rojas. Este retorno del origen familiar parecen reunirse en una imagen que Rojas suele prodigar como temprana asunción de la palabra poética:

> Voy corriendo en el viento de mi niñez en ese Lebu tormentoso y oigo, tan claro, la palabra "relámpago". (...) No volveré a los pormenores de esa vivencia única de los primerísimos años cuando —bajo el granizo torrencial encima de la remota casa huérfana— vi al relámpago y lo oí; sobre todo lo oí cuando uno de mis siete hermanitos dijo como un conjuro la palabra primigenia en lo tetrasilábico y esdrújulo de su fulgor: RE-LÁM-PA-GO

Tanto Octavio Paz como Gonzalo Rojas potencian la lección dejada por el surrealismo en el hecho de vivir ciertas formas de la revelación desde una pasión propia de la mística y de la creencia, pero acaso sin premisas religiosas, sino desde las potencias desplegadas del lenguaje. Potencias que se vuelven, en el seno de lo mortal, afirmativas de lo humano. Allí donde la redención del instante único se vuelve, en el poema, el cruce de lo transitorio y lo eterno en el sentido que definía la modernidad, como quería Baudelaire, según el modelo discontinuo del suceder temporal.

Notas

(1) Una historia del concepto *modernidad* puede leerse en Hans Robert Jauss, "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad", en *Literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1970. pp. 11-81. Al respecto cabe citar esta justa aclaración de Jauss sobre su uso en Baudelaire: "De la misma manera que para el artista productor lo transitorio, momentáneo, histórico, sólo es una mitad del arte, del que es preciso destilar lo duradero, invariable, poético, como su otra mitad, la experiencia de la *modernité*, incluso para la conciencia histórica, incluye el aspecto de lo eterno como oponente suyo. Pero esto no es modo alguno una variante tardía de la antítesis de tiempo y eternidad, antítesis platónico-cristiana nuevamente utilizada por el romanticismo, sino lo contrario. Ya que *éternel* ocupa aquí el lugar que en la anterior tradición fue ocupado por la Antigüedad o por lo clásico: lo mismo que la belleza ideal (*le beau unique et absolu*), también lo eterno (*l´éternel et inmuable*), como antítesis de la *modernité*, presenta para Baudelaire el carácter de pasado lejano" (p. 69).

(2) Para una reflexión sobre el tiempo discontinuo véase el volumen de Gaston Bachelard, La intuición del instante, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1980. Allí se lee esta síntesis feliz: "*Todas las veces* nos parece, en la tesis del tiempo discontinuo, el exacto sinónimo de la palabra *siempre* tomada de la

concepto de *Jetzt-Zeit* de Walter Benjamin en el fragmento XIV de sus "Tesis de filosofía de la historia" y la crítica del tiempo puntual y continuo que realiza Heidegger, puede leerse en: Giorgio Agamben, "Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo", en *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editoria, 2001, pp. 129155.

Fuente: everba.org/fall03/rebelion_james.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

Palabras de Rebelión y Resistencia en México
From the Time of Cortez to the Present

by James Denison

> "*Rebellion is born of the spectacle of irrationality, confronted with an unjust and incomprehensible condition.*"
> **Albert Camus**

The modern American perspective of Mexico is filled with burritos, sombreros, cervezas, Margaritas and beautiful dark-eyed and brown-skinned, smiling, simple people who are very friendly when we visit their country for a vacation in tourist towns with incredibly lush beaches alongside warm, blue oceans. These towns have exotic sounding names such as: Acapulco, Puerto Vallarta, Mazatlan and Cancun. Or, for the slightly more adventurous tourist, we have postcard images of white, stone pyramids and ruins in the jungle silently echoing an ancient civilization's glorious past. Fairly innocuous commodities such as: Tequila, Corona, oil, coffee and cheap labor are usually considered to be Mexico's most important exports. But beyond the happy face of tourist towns and the pleasant intoxication of exotic elixirs, there is a much more vital, subversive and perennially explosive reality to Mexico and its exports: its ongoing history of poverty, injustice and rebellion to the inherent evils of insidious governmental corruption and violent oppression. The most substantive and significant export from Mexico may prove to be its spirit of resistance and struggle to defend human dignity. This tenacious spirit of dissent has traditionally, from the time of Cortez to the present, been of a two-fold nature.

The first fold is what can be termed as a 'literary resistance.' From the 16th century when Bartolome de la Casas wrote La Leyenda Negra bearing witness to the atrocities committed by the Spanish against the indigenous people of Mexico, to the 19th century when Miguel Hidalgo gave his Grito de Dolores, the cry for Mexican Independence and equality for all people in Mexico, especially the indigenous people who were suffering horribly under a racist class structure, to the late 20th and early 21st century where Subcomandante Marcos continues to write communiqués, poems and essays to fight for indigenous rights in Mexico, and calls for all people of conscience around the world to throw off oppression wherever they may encounter it.

The second fold of Mexican resistance are the many forms of armed rebellion, civil disobedience and struggles for political reform that have taken place from the first indigenous battles with conquistadors, through the brutally suppressed student protests of the 1960's, to the recent Zapatista uprising in Chiapas, to the ongoing fight both inside and outside the halls of power in Mexico City in an attempt to bring about a true democracy of and for the Mexican people.

Much of Mexico's history of resistance has been almost completely domestic in its context and tied very much to the land. Though still tied, in part, very much to the land, the exportation of the spirit of resistance has largely been a 20th and 21st century affair. Many progressive writers and journalists, including Arundhati Roy, have pointed out recently that the globalizaiton of capital has given birth to the globalizaiton of dissent and resistance (or, global conscience) in the late 20th and early 21st century. This usually implies that this is a modern phenomena made possible by the Age of the Internet. However, this is only partially true. For instance, when journalists and people of conscience in the 19th century sent dispatches from India back to England and Europe telling of the atrocities committed by the British against the people of India, this caused a great deal of dissent and protest in London and other cities. This is just one of many examples that could be given, spanning many centuries. But, what is unique about globalizing dissent (which Mexico can be considered one of the world's leaders) in the Age of the Internet, is its speed and scope. And one thing is undeniable: the

human impulses.

When the Zapatista uprising that took place in armed rebellion on the ground and in words over the internet on January 1, 1994 the impact and show of support from around the world was nearly instant, and the amount of people from numerous countries who joined into the Zapatista chorus was astonishing enough to save the movement from annihilation. In the 21st century, Mexico's greatest export may very well prove to be a spiritual one; that of resistance and rebellion against those forces that aim to control, exploit and therefore deaden (if not completely discard) the lives of the people who make up the great majority of the world. This export, ironically and logically, coming from a country and a people who have suffered centuries of exploitation and repeated betrayals from their leaders. This spiritual export being manufactured by a population whose large majority is the working poor who, nevertheless, are still fighting and striving for human dignity and giving hope to the overwhelming majority of the world's population who is exactly like them: indigenous and living in extreme poverty.

The Literary Legacy

Subcomandante Marcos has said that the Zapatistas have put on masks in order to unmask Power. In other words, their intention is to reveal the true exploitative nature of sociopathic leaders who bring great suffering to the people (their constituency) they claim to be helping by governing them. This unmasking process not only is revolutionary in its attempt to liberate suffering masses in the present, it also is an invaluable asset in regards to history. Any oppressive governing entity relies on an unconscionable amount of denial in order to attempt maintain its legitimacy. And, if a brutal governing entity is successful in maintaining power over a long period of time, another tool of power gradually becomes necessary, that of: erasing memory. So literary resistance is at the first a weapon against denial and at the last a weapon against forgetting. As California Senator Tom Hayden recently wrote in The Zapatista Reader:

> "*Chiapas raised from the hidden depths of our continental history an issue that our society seeks to forget: The Conquest of the Americas that left millions dead is the foundation on which our civilizations are built. To call the bloody events that began 500 years ago a genocide potentially undermines the legitimacy of all that many Americans, Mexicans, and Westerners hold dear. The integrity of our institutions seems to depend more on denying, rather than candidly confronting our original sins. Instead of calling it genocide, it is renamed a "tragic misunderstanding," a "dark chapter of the past," something regrettable but finished, not the responsibility of the present generation.*
>
> *One facet of our schizophrenic American psyche is the capacity to annihilate people who stand in our way and then deny it. Interlaced with this terrifying frontier mentality is an opposite impulse, the democratic spirit of resistance to the oppression of monarchs and tyrants. Unable to reconcile these impulses, we prefer to forget the destruction from which democracy was built."*

We forget, that is, until someone like Howard Zinn writes A People's History of the United States or someone goes to the library and takes off of the shelf a book containing the writings of a Dominican Bishop who saved for us, in words, the uncivilized birth of Western Civilization in the Americas.

The literary resistance of unmasking the brutal policies of Power began in Mexico almost 500 years ago by a man whom Professor John Womack of Harvard University has stated: "*still stands as the greatest moral figure in Spanish history."* This 'great moral figure' is the Dominican Bishop Bartolome de las Casas. After witnessing the brutality forced upon the Indigenous peoples of Cuba, Peru, Nicaragua, Panama, Guatemala and

America. To support his effort, he studied civil law, canon law and theology. He traveled back and forth to Spain appealing to the government to end the encomienda system and to abolish the enslavement of Indians. His strongest weapon, along with his unfailing tenacity, was his words that described in horrific detail the so-called Spanish Christian-ization of the Indians. John Womack in his book Rebellion in Chiapas points out that:

> "*In 1542 Las Casas won a hearing at court, read there his hair-raising A Very Brief Account of the Destruction of the Indies, advised the emperor to revoke all encomiendas, abolish Indian slavery, dismiss the venal officials (several of whom he named), and so on. After testimony from other moderate souls, the emperor in his wisdom signed the so-called New Laws on November 20, 1542. These forbade future enslavement of Indians, ordered all officials to give up their encomiendas, prohibited the grants to officials or private subjects of any new encomiendas, and barred the transfer of current grants, including by inheritance. The emperor also nominated Las Casas to the bishopric of remote and barely conquered Chiapas. As soon as the New Laws were known in the New World, encomenderos fiercely resisted them, some in outright rebellion; and they all blamed Las Casas for them.*"

In his writings, Las Casas made clear that it was no mere Christ-inspired, soul-saving indentured servitude that the Indigenous people of Latin America were suffering under at the hands of the Spaniards. In one passage of his 'hair-raising' account he noted that besides beatings, brandings, rape and torture: "*Another more terrible weapon against the naked Indians was the ferocious greyhounds which, when released and told "at him!", in an hour tore over a hundred Indians to pieces…*" In reward for all his work as a true Christian working for the basic human rights for the Indigenous people of Latin America, Las Casas faced scorn, harassment and death threats as the designated "Protector of the Indians" right up to the time of his death in 1566. Many people went so far as to deny that he was in fact the bishop of San Cristobal, but instead referred to him as the anti-Christ. But his words helped to liberate some of the Indigenous at the time and still live on as a vital force of resistance and against forgetting what we need to know in order to understand the present and , hopefully, finally achieve social justice for the still suffering Indigenous population of the Americas.

One major difference between the North American Revolution and the history of revolutions and rebellions in Mexico, is that the revolutions in Mexico have almost always been, in large part, struggles driven by the need to end the horrific exploitation of the Indigenous population. Perhaps the case for North America would have been different if so many of the Indigenous people of what, for now, is the United States had not been exterminated. But because the Indigenous people of Mexico were taken into society, albeit the basement, there has been a tortuous struggle for equality and recognition that so far has spanned the better part of 500 years. In the history of literary resistance in Mexico, one finds that the plight of the Indigenous is almost always a driving force. This driving force was used once again in what was perhaps the next most significant use of words in Mexican history after Bartolome de las Casas: El Grito de Dolores.

What is now celebrated as Mexican Independence Day (September 16) is because of the bravery of a radical priest, Father Miguel Hidalgo, who raised his voice to inspire the Mexican people to finally make their move towards liberation from the Spanish. Hidalgo was an extremely well read product of the Enlightenment (though most of the books he read for *his* enlightenment were banned by the Church). Because of his radical viewpoints (including casting doubt on the idea that the mother of Jesus was in fact a virgin) Hidalgo was banished by the Church to the small village of Dolores. Along with his belief in the need for Mexican independence, Hidalgo very strongly championed the equality of all people, including Indians, who constituted more than half of the colony's six million inhabitants. With Spain distracted by an invasion by Napoleon, Hidalgo saw that on September 16, 1810 it was

his house, Hidalgo gave his historic address:

> "*My friends and countrymen: neither the king nor tributes exist for us any longer. We have borne this shameful tax, which only suits slaves, for three centuries as a sign of tyranny and servitude; (a) terrible stain which we shall know how to wash away with our efforts. The moment of our freedom has arrived, the hour of our liberty has struck; and if you recognize its great value, you will help me defend it from the ambitious grasp of the tyrants. Only a few hours remain before you will see me at the head of the men who take pride in being free. I invite you to this obligation. And so without freedom or liberty we shall always be a great distance from true happiness. It has been imperative to take this step as now you know, and to begin this has been necessary. The cause is holy and God will protect it. The arrangements are hastily being made and for that reason I will not have the satisfaction of talking to you any longer. Death to Bad Government! Long live the Virgin of Guadalupe! Long live America for which we are going to fight!*"

Although Father Hidalgo did not live to see the liberation of his country (he was soon executed after leading a strong but unsuccessful military campaign against the Spanish), his words have yet to stop echoing down the halls of Mexican history. Hidalgo's words have continued to resonate with Mexican people engaged in throwing off the oppression imposed by authoritative regimes that have ruled Mexico ever since its independence from Spain in 1821. Hidalgo is still considered one of Mexico's greatest heroes.

Since 1821 Mexico has struggled to develop into a first world nation. Internal strife, bloodshed, civil war and successive nearly dictatorial power-grabs have slowed the country's progress. In this process the poor mestizos and Indigenous have repeatedly been walked over and marginalized. The concentration of wealth and power in the hands of an elite few and foreign investment, has meant great hardship for the many. Into the 21st century many progressive organizations and groups within Mexico have sought to change this paradigm in order to alleviate the suffering of the vast lower class and to bring about a more democratic society. These groups and organizations have ranged from liberation theology movements within the Church to radical political movements driven by Communists and Anarchists, to progressive university student activist circles. One thing that all of these movements, groups and circles have in common in Mexico is that they all have faced overt and or covert persecution and or liquidation at the hands of the Mexican government. The face of this oppression was to be revealed to the world in all its naked brutality in a flashpoint moment of terror in 1968.

In 1968, Mexico hosted the summer Olympic games in Mexico City. What occurred that summer outside of the Olympics was to irrevocably change the course of Mexican history. In fact, what occurred that summer is still very seriously influencing Mexican history to this very day. 1968 was a year of international student protest, and Mexico was no exception. Huge demonstrations were staged all across America protesting the Vietnam War, calling for equal rights for African-Americans and other minorities. There were also protests and marches that demanded better pay and working conditions for Mexican migrant workers in California's Central Valley. There were huge demonstrations and riots in Paris and Prague. In Mexico City thousands of students protested the dictatorial policies of the authoritative regime that was currently in power. On October 2, 1968 thousands of students demonstrated at the Tlateloco in Mexico City. They soon found themselves surrounded by the police and the Mexican military who began open firing into the crowd that had no means of escape. Hundreds, if not, thousands of students were killed in the massacre.

At the time of the massacre, the greatest writer in Mexico's history, the Nobel Prize winning author, poet, philosopher and social critic Octavio Paz was working as an international diplomat for the Mexican government. He

When Paz received the news about the killing of the students at the hands of the Mexican government, he promptly quit his post in protest and never returned to work for the Mexican government for the remainder of his life. Soon after the massacre, Paz began extending his form of protest into his words. He issued the following poem in honor of the students who died on the Tlateloco:

INTERRUPTIONS FROM THE WEST (3)
(Mexico City: The 1968 Olympiad)

Lucidity
(perhaps it's worth
writing across the purity
of this page)
is not lucid:
it is a fury
(yellow and black
mass of bile in Spanish)
spreading over the page.
Why?
Guilt is anger
turned against itself:
if
an entire nation is ashamed
it is a lion poised
to leap.
(The municipal
employees wash the blood
from the Plaza of the Sacrificed.)
Look now,
stained
before anything worth it
was said:
lucidity.

Immediately after issuing this solemn and angry poem, Paz began working on a monumental work that would soon be the most influential political, social and psychological critique on the state of Mexico's national affairs. The lengthy essay titled: The Other Mexico is a scathing response to the Tlateloco massacre, yet unlike many other writings on political affairs (especially in the face of atrocities committed by the state) The Other Mexico is not a visceral wail of protest. It seems Paz took his own advice from his poem and concentrated on giving a lucid voice to the situation at hand. The result was a deep and unflinching current and historical inventory of Mexico's social, economic, political, spiritual, emotional and psychological make-up. Parts of the essay are indeed calm and succinct blueprints on how a revolution, if it is to be successful, is to be purposefully executed. Paz grappled with the most fundamental and urgent issues and political decisions the country as a whole faced at this historic and volatile juncture, and Paz as well warned against the pitfalls of any misguided or shortsighted revolution:

> "*But we can say this much to the future which a few impassioned young men are somewhere building: every revolution that stifles criticism, that denies the right to contradict those in power, that prohibits the peaceful substitution of one's government for another, is a revolution that defeats itself—is a fraud. My conclusions will irritate many people. No matter: independent thought is almost always unpopular. We must renounce outright the authoritarian tendencies of the revolutionary tradition, especially its Marxist branch. At the same time, we must break up the existing monopolies—whether of the state, of parties or of private capitalism—and discover forms, new and*

the information media and education."

To the dismay of political activists on all sides of the fence, Paz never was affiliated with any political movement. With his punctilious execution of thought, Paz was indeed radical in the truest sense of the word, for "radical" derives from the Latin word for "root". Therefore, "to get to the root of anything you must be radical," as Gore Vidal once pointed out. Paz painstakingly explored all levels of the Mexican psyche both personally and nationally. He thought that to be a true artist and philosopher one must understand the roots and the whole of reality and not reduce one's viewpoint to that of any partisan organization. It is perhaps for this reason, among others, that Paz's writing has superceded any other writer, or groups of writers, for that matter, in Mexican history.

The murderous events of October 2, 1968 forced the radical student and opposition movements to move underground. This did not stop the brutal policies of the state from trying to stamp out any form of organized dissent. What ensued was a twenty year 'dirty war' in which the government murdered, tortured, 'disappeared', imprisoned and otherwise persecuted thousands of men and women working for social change in Mexico. It has only been recently, under the new government of Vicente Fox, that the massacre at Tlateloco and other crimes of the state during the dirty war have begun to be investigated.

Perhaps the most significant result of the student and radical organizations being forced underground was to take place 26 years after the Tlateloco massacre. Eleven men who were forced underground in the late 1960's continued to organize clandestinely, and eventually went to the mountains of the Lacandon Jungle in Mexico's southernmost state: Chiapas. Their goal was to help the indigenous people who were suffering high infant mortality rates, lack of adequate housing, food, healthcare and education. Many of the people there were landless, still waiting for the promises negotiated by Emiliano Zapata some 70 years earlier to be realized. These promises included land grants known as: "ejidos". But government policy repeatedly neglected these promises and multinational corporate interests in these lands were threatening to eliminate any hope of these promises being fulfilled. These eleven insurgents talked with and listened to the people of Chiapas, and together they formed a revolutionary army known as the EZLN. They created a revolutionary agenda to hold the government to account. They made a list of demands including the recognition of the rights of women, the rights of homosexuals, the rights of indigenous people, the rights to communal land under the ejido system and a right to a free and democratically elected government worthy of administering legitimate justice in the service of the people. Through the 1980's and into the early 1990's the EZLN continued to grow as more and more indigenous communities embraced their agenda for empowerment. In the early 1990's the Mexican government signed onto a free trade agreement with the US known as NAFTA. Shortly before NAFTA was to be implemented, the Mexican government signed into law an article that effectively eliminated the ejido system and along with it, any hopes of any land or decent living conditions for the indigenous communities of Southern Mexico. The EZLN then decided that on January 1,1994, the day of NAFTA's implementation, there would be an armed revolt.

Indeed there was a short lived armed revolt that gained the attention of not only the Mexican government but the entire world, as 5 municipalities in Chiapas fell under EZLN or "Zapatista" control. But the uniqueness of this uprising was soon to be realized by the power of words that came from a masked figure and leader of the military wing of the EZLN, a man by the name of: Subcomandante Insurgente Marcos. Marcos' words appeared in newspapers and over the internet on the first day of the uprising. He sent out communiqués and poetic declarations that made clear the Zapatistas intentions and demands. They did not want to take power in Mexico. They were " a voice that armed itself in order to be heard." They were a forgotten and faceless people that "wore masks in order to be seen." In many ways, the fortunate use of words uniquely employed through Marcos' capable

first words the world heard from Marcos and the Zapatistas on January 1, 1994 came in the form of the First Declaration of the Lacandon Jungle which started with:

> "*Mexican brothers and sisters:*
>
> *We are a product of five hundred years of struggle: first led by the insurgents against slavery during the war against Spain; then to avoid being absorbed by North American imperialism; then to proclaim our constitution and expel the French empire from our soil; later when the people rebelled against Porfirio Diaz's dictatorship, which denied us the just application of the reform laws, and leaders like Villa and Zapata emerged, poor men just like us who have been denied the most elemental preparation so they can use us as cannon fodder and use the wealth of our country. They don't care that we have nothing, absolutely nothing, not even a roof over our heads, no land, no work, no health care, no food or education, not the right to freely and democratically elect our political representatives, nor independence from foreigners. There is no peace or justice for ourselves and our children.*
>
> *But today we say: "ENOUGH IS ENOUGH!"*

Since that first declaration, Marcos has continued to work, write and command the respect of millions of people around the world who are working for human rights in the multiple ways that are called for. Though Marcos uses the necessary tool of political rhetoric to further the cause indigenous rights and justice for all people in Mexico and abroad, he is also an irrepressible intellectual and one of the greatest poets of rebellion in Latin American history. As Marcos made reference to in the First Declaration of the Lacandon Jungle, Mexico has an extremely rich history of resistance and rebellion. The Mexican people have proven time and again that they are willing to die for justice, in order that their children may live with dignity and hopefully a quality of life that is worthy of the decency owed to all human beings. To achieve this end, Marcos emphasizes that the use of words is often times the most powerful weapon and agent to inspire change. His book of selected writings is entitled: Our Word Is Our Weapon. One of the goals of Marcos and the Zapatistas is to create a culture of resistance by means of civil disobedience, direct action and the use of literary resistance in a global culture that is dominated by corporate and political system that has consequently, time and again, rendered words meaningless. This *linguicide*, which results in a populace that is prone to resignation and apathy, is an issue Marcos deals with directly. In his Fourth Declaration of the Lacandon Jungle, Marcos addresses the importance of words to the life of the movement:

"MANY WORDS WALK in the world. Many worlds are made. Many worlds make us. There are words and worlds that are lies and injustices. There are words and worlds that are truths and truthful. We make true words. We have been made from true words.

> *In the world of the powerful there is no space for anyone but themselves and their servants. In the world we want, everyone fits.*
> *We want a world in which many worlds fit. The nation that we construct is one where all communities and languages fit, where all steps may walk, where all may have laughter, where all may live the dawn.*
> *We speak of unity even when we are silent. Softly and gently we speak the words that find the unity that embraces us in history and which will discard the abandonment that confronts and destroys us.*
> *Our word, our song and our cry, is so that the most dead will no longer die. We fight so that they may live. We sing that they may live.*

> “*Enough is enough!” lives.*
> *Our step with dignity, which walks beside those who weep, lives.*
> *We fight to stop the powerful’s clock of death.*
> *We fight for a time for living.*
> *Word’s flower does not die, even though silence walks our steps. The word is seeded in silence. So that it blooms with a shout, it is silent. The word becomes soldier so as not to die in oblivion. In order to live the word dies, forever seeded in the world’s belly. By being born and living, we die. We will always live. Only those who give up their history will return to oblivion.*
> *We are here. We do not surrender. Zapata is alive, and in spite of everything, the struggle continues.”*

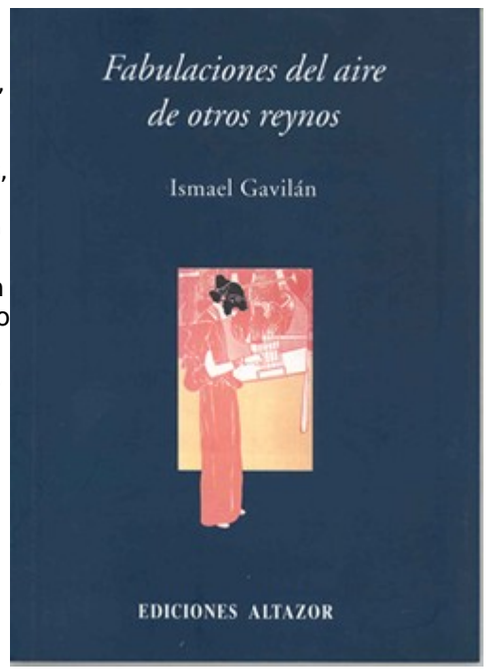
Mexican pride comes from the strength of struggle and tenacity for that which has yet to be ultimately achieved: social justice and a concrete recognition of human rights. From the many tribes resisting the tyranny of the Aztecs, to the indigenous and mestizo peoples fighting and finally ridding themselves of brutal and unjust Spanish exploitation, to Zapata and Villa throwing off the yoke of the dictatorship of Diaz, to the ongoing Zapatista movement fighting for indigenous rights and true democracy in Mexico, and the many other rebellions that are not listed in this short essay, Mexican history is a tragic and inspiring story in which millions of people stood up, fought and died for freedom and liberation from tyranny. And the struggle continues, in both word and deed, though faced with new powers of both domestic and multinational dimensions. The dream is kept alive by those remind us of the urgent nature of the dream. As Marcos wrote on April 6, 1996 in La Realidad, Mexico:

> “*Crystal and mirror, the dream of a better America makes itself comfortable in the best place to dream, La Realidad. And the intellectual madmen, the authors of this delirium, the madmen who dared to dream our dream before us, are: Manuel Saenz, Simon Bolivar, Ricardo and Enrique Flores Magon, Emiliano Zapata, and Ernesto Che Guevara.*
> *One hundred-and eighty years, eighty-five years, eighty years, thirty years later, we are and are not the same.*
> *We are the end, the continuation, and the beginning.*
> *We are the mirror that is a crystal that is a mirror that is a crystal.*
> *We are rebelliousness.*
> *We are the stubborn history that repeats itself in order to no longer repeat itself, the looking back to be able to walk forward.*
> *We are neo-liberalism’s maximum defiance, the most beautiful absurdity, the most irreverent delirium, the most human madness.*
> *We are human beings doing what must be done in La Realidad; we are---dreaming.”*

LAS PERSONAS DE ISMAEL GAVILAN
por Armando Roa Vial

Foto de Pamela Gonzalez Aldea

No es común entre nuestros poetas más jóvenes la presencia de quienes apuestan "por la danza infernal del intelecto" - Logopeia- sobre el material entregado por la experiencia. Menos aún, cuando esa Logopeia se ensambla en un poema finamente cincelado, bajo parámetros rítmicos rigurosos dentro del verso libre, amalgamando el pie trocaico, el espondeo y especialmente el yámbico en sus distintas variantes. Con Ismael, en alguna oportunidad, hemos conversado de la estrecha relación entre la poesía escrita y la poesía sonora de la música, muda a la palabra, pero con una capacidad envidiable para despertar resonancias emotivas, "polvaredas de emociones", en un flujo que a veces parece ser la antesala de la palabra misma. Ese enigma y sortilegio, en la propia voz del autor, lo podemos encontrar en las variaciones sobre un tema de Johannes Brahms y en las alusiones Beethoven y Mendelshon del texto "Mar Calmo y Feliz". Así las cosas, la lectura de este libro, con una simbología tan compleja como múltiple, donde confluyen diversas tradiciones poéticas y culturales, parece una finta a ciertas maneras de organizar los materiales poéticos que se agotan en el mero juego sensorial, o en el efectismo verbal, pero sin un trasfondo intelectual que sirva de andamiaje. El intelecto es, desde luego, una de las esferas fundamentales del ser humano; si la poesía es una tentativa humana que involucra al hombre en su totalidad, no se entiende el recelo de ciertas estéticas en boga, sobre todo a partir de los años sesenta, por abjurar "del pensamiento poetizante", como si éste no tuviera lugar privilegiado en la arquitectura del poema. Desde ese punto de vista, la tentativa de Ismael, más allá de las referencias confesas en su libro, es tributaria de la poesía cogitativa, cuyo máximo representante en Chile ha sido, creo, Eduardo Anguita, un poeta al que recién las nuevas generaciones se aproximan tímidamente.



Las Fabulaciones de Ismael deambulan como una galería donde el autor, siguiendo el epígrafe de Hoffmannsthal, juega con su teatro de máscaras. Se trata de máscaras diversas asumidas bajo personajes de las artes y las letras, figuras míticas o también situaciones históricas vinculadas a otros actores no menos insignes. Ismael, así, construye un cuidadoso mosaico cuyas piezas van desde Dowson, Herrera, Darío, Kavafis o Hölderlin, hasta Heliogábalo o Tiberio, pasando por Narciso, Endimión y Orfeo, entre muchos otros. Para cada uno se articula un discurso diferente, en ocasiones monológico, a la manera de Browning, y sin embargo, la voz que nos habla sigue siendo la de Ismael Gavilán, como un alquimista que va jugando con los elementos, elementos tomados muchas veces de territorios espirituales diferentes aunque fronterizos con la poesía - pienso en el discurso pictórico, musical, antropológico, histórico y filosófico- y que encuentran finalmente en la poesía el cedazo que los articula unitariamente.

Ismael, con sus máscaras, apuesta a la capacidad proteica del poeta, a la metamorfosis en el otro para ensanchar la esfera de sus propias emociones y sentimientos. No es casual que por boca de Walter Pater nos advierta de lo

sólo a la tradición anglosajona sino, entre nosotros, a Eduardo Anguita y Juan Luis Martínez. (Véase, al respecto, el poema "Atardecer en Capri"). Es sabido que ningún texto poético se agota en sí mismo, que continúa escribiéndose con cada lectura. Esto adquiere un relieve especial en "Fabulaciones del Aire y otros Reinos", donde el texto, en diversos momentos, adquiere el papel de reescrituración y aún de palimpsesto, con un fino tejido intertextual que apuesta al diálogo con los maestros tutelares, un diálogo cara a cara, de igual a igual, lección del magisterio poundiano retomado por el siempre querible Pierre Menard para denuedo del detectivismo literario y de los profetas de la "angustia de las influencias". Gavilán se transforma así en el buceador no de un libro más; su tentativa, sospecho, apunta a una literatura.

Sería difícil resumir los tópicos que abarca Ismael en su libro. Digamos, sí, que apostando a la logopeia, se trata de una poesía reflexiva, en ocasiones sentenciosa, que interroga admonitoriamente sobre la precariedad de la condición humana. A ese respecto, y para solo citar una muestra, recordemos el desgarrado final de la evocación a Hölderlin, donde la infancia, la capital de la vida de un hombre, es puesta por Ismael "yaciendo sin juez ni trono". El poeta, en general, canta desde la ausencia y la sospecha, lo que marca una cierta atmósfera crepuscular, declinante, final. El escepticismo de Ismael es trascendente y lúcido, destilado en una poesía honda, cuidadosamente rasurada, que nos invita a fabular -la fabulación tan querida por Nietzsche- en ese aire de otros reinos donde hasta las desgarraduras más profundas, por obra y gracia de la palabra, se vuelven bellas.

Fuente: everba.org/fall03/estigmas_gustavo.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

Estigmas inenarrables en la literatura contemporánea.

Gustavo Lespada
Universidad de Buenos Aires

1. Introducción: la memoria y los límites del lenguaje

A pesar de que hoy contamos con un panorama abarcador respecto de la coyuntura histórica en que fue perpetrado el genocidio que conocemos bajo el inadecuado nombre de “holocausto” durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), los historiadores suelen coincidir en que no existe ninguna estadística capaz de dar cuenta de los desgarramientos infringidos al tejido cultural y los imaginarios sociales, ni evaluar la magnitud del daño irreparable que el nazismo provocó a la humanidad. Basta leer los testimonios de los sobrevivientes de los *campos* de exterminio para tomar contacto con la desmesura, con el desquicio de todo parámetro ético, con todo lo que el horror tiene de inabarcable para la comprensión humana. En su libro *Lo que queda de Auschwitz*, el filósofo Giorgio Agamben interroga los agujeros negros del exterminio, las condiciones de posibilidad –o de imposibilidad- de todo aquello que ignoramos, lo que él llama “las lagunas” del testimonio, sobre todo respecto de la circunstancia extrema de esos despojos totalmente alienados y quebrados que en la jerga del *campo* se denominaban “musulmanes”. Estos seres hundidos “a los que nadie quiere ver”, producto del experimento más ultrajante donde caduca toda moral, paradójicamente constituyen los verdaderos *testigos integrales* que, por su condición irreversible, no pueden brindar ningún testimonio.[1]

Theodor Adorno sostenía que el conocimiento racional es a veces un instrumento insuficiente, que hay aspectos de la realidad que resisten todo intento de explicación. Cuando el sufrimiento resulta trasvasado en conceptos se enmudece, se esteriliza, se atenúa: el concepto es catártico. En una época de horrores incomprensibles como los perpetrados por el nazismo –dice el teórico de la Escuela de Frankfurt- quizás sólo el arte pueda acceder a la verdad.[2] Y en su primer libro, apenas liberado de Auschwitz, Primo Levi afirmaba que la lengua no tenía palabras que expresaran la destrucción de un hombre. Si los *campos* eran una gigantesca y perversa maquinaria planificada para convertir millones de hombres en alimañas con la finalidad de simplificar su exterminio, resulta coherente que la articulación del lenguaje humano sea incapaz de dar cuenta de semejante regresión. Sin embargo escribe, con el compromiso ineludible de que el conocimiento y la difusión contribuyan a que estas atrocidades no se repitan.[3]

Existe un antagonismo irreductible entre esta necesidad de crear conciencia acerca de la peligrosidad del fascismo mediante las palabras –necesidad que suele ahogarse en el límite de lo inefable-, y la distorsión repugnante y obscena que el Tercer Reich imprimió al lenguaje. Las torturas y los crímenes practicados en los cuarteles de la Gestapo eran registrados y clasificados en forma detallada y minuciosa. En un ensayo de 1959, George Steiner caracteriza con lucidez implacable la corrupción llevada a cabo por los nazis en la lengua de Goethe y Thomas Mann. Cuerpo y lenguaje fueron uno en el martirio: *El Idioma fue utilizado para incorporar a su sintaxis lo infernal, usado para destruir lo que de hombre hay en el hombre e instaurar en su conducta lo propio de las bestias.* Porque los lenguajes son organismos vivos que también pueden experimentar el sufrimiento y la mutilación, como sucedió en este caso en que fue trasmutado –parafraseando a Steiner- en *un bramido acompasado por un millón de gargantas y botas implacables*, donde *las palabras perdían su significado original y adquirían acepciones de pesadilla. Jude, Pole, Russe vinieron a significar piojos con dos patas, bichos pútridos que los maravillosos arios debían aplastar*.[4]

Esta torpeza brutal con que opera el fascismo también ha sido caracterizada por Hannah Arendt como *la terrible banalidad del mal, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes*.[5] El lenguaje fue forzado

transfiguraciones semánticas o los clisés y frases pegadizas con que el régimen bombardeaba cualquier atisbo de discursividad disidente. Resultan paradigmáticos los eslóganes ideados por Himmler y Goebbels para neutralizar los problemas de conciencia de los subordinados a la manera de esta aberrante deformación del Imperativo Categórico kantiano: “compórtate de tal forma que si el Führer te viera aprobara tus actos”. O los eufemismos como “Solución final” con el que se referían al asesinato de millones de personas en las cámaras de gas. Tenemos ejemplos más cercanos en el tiempo y el espacio: siguiendo este modelo, la fraseología del tipo “los argentinos somos derechos y humanos” con que la dictadura militar responde a las presiones internacionales por las violaciones a los derechos humanos, en la Argentina de 1979.

Diversas propuestas literarias contemporáneas han abordado el tema del nazismo y sus vinculaciones con el presente, pero a pesar de la variedad de enfoques y las diferencias formales pueden relevarse matices de concurrencia en los planteos respecto de lo *inenarrable* del horror, en el carácter conjetural o fragmentario del relato que ha perdido toda homogeneidad y certeza abarcadora, así como en el énfasis puesto en distintas manifestaciones del silencio y lo *no dicho* mediante recursos narrativos como formas de la elipsis, alteraciones en la temporalidad sucesiva, enmascaramientos, analogías y siniestras proliferaciones del doble.

2. Manifestaciones de lo inenarrable

La idea de que el lenguaje humano no puede decirlo ni abarcarlo todo no es nueva. Para el pensamiento oriental lo inefable es la culminación iluminadora del acto contemplativo, al que arriba el sabio después de desprenderse de las limitaciones del lenguaje, sobre todo del concepto ingenuo y consecutivo del tiempo, inherente a la sintaxis. A manera de ejemplo remitimos a la célebre compilación de aforismos y sentencias atribuida a Lao Tsé bajo el título de *Tao Te King* (siglo VI A. C.), y a su forma de desarticular los encadenamientos silogísticos utilizando la paradoja como herramienta fundamental para evitar el razonamiento lineal y poder acceder al verdadero sentido de la vida humana. Por otra parte, mediante los *koan-zen* los maestros budistas enseñan las limitaciones de la lógica causal provocando una ruptura, un desfase entre la interrogación del discípulo y la naturaleza absurda de la respuesta. Más reciente, sin embargo, resulta el intento fundamental de la literatura moderna de romper las secuencias causales y la temporalidad lineal y sucesiva *con* el propio lenguaje, con las palabras y con el silencio.

Probablemente las manifestaciones más sofocantes del silencio sean las que se articulan con el exterminio, la constatación después de Auschwitz de que el mal absoluto no es sólo un motivo de la literatura fantástica ni el descenso al infierno una prerrogativa de los héroes homéricos. Por razones de espacio, voy a referirme a unos pocos ejemplos paradigmáticos entre las numerosas modulaciones latinoamericanas del holocausto. Empezaré por destacar *Morirás lejos* del mexicano José Emilio Pacheco,[6] cuya potenciación de la hipótesis y su morfología fragmentaria permiten la inclusión de múltiples aspectos del nazismo, a la vez que sus reflexiones alcanzan dimensión profética respecto de la metodología de exterminio practicada por las dictaduras del Cono Sur una década después. Efectivamente, en 1967 Pacheco estampa su advertencia: el nazi acorralado que es *eme* “no duda que sus servicios volverán a ser utilizados” (107).

Morirás lejos es un texto que no descansa en una estructura lineal y progresiva, todo aquí sucumbe en el esbozo como si fuera la puesta en escena de la imposibilidad de narrar. Pero esta imposibilidad de alcanzar las aristas definitivas de la forma es deliberada. Decimos que es novela porque circula como tal, dado que pese a abrevar en el testimonio no es un texto que apele al rigor de la historia ni a las ciencias sociales, aunque tenga mucho de ambas. Ficción entonces, aunque tan escuálida que carece de unidad y de personajes. Ficción descarnada y hambrienta de desarrollos más certeros o desenlaces menos ambiguos, quizás añorando la consistencia de

forma de decir que dice por la forma, [7] y aquí lo formal pareciera haber sido alcanzado por la devastación extrema del *campo*, la escritura pierde su serenidad progresiva, el formato homogéneo de la tipografía es asaltado, carcomido por espacios en blanco que disgregan toda ilusión de totalidad y transparencia. El borde abrupto y desparejo del fragmento remite a la violencia ejercida sobre cierta integridad previa, porque las construcciones verbales no pueden permanecer indiferentes a la desestructuración existencial que significó el nazismo (en este sentido leemos la frase de Adorno sobre la imposibilidad de la poesía –tal como la conocíamos- después de Auschwitz). Todo ordenamiento expositivo pareciera haber estallado, el texto mismo participa de una angustia sobreviviente urgida de dar su testimonio, testimonio que siempre remite al dolor de lo ignorado, que es un saber atravesado por un no-saber: no estamos frente al relato de una situación de acoso, sino frente a la *acción de acoso* de lo indecible llevada a cabo por un texto.

Por su parte, a partir de un encuentro imaginario entre Kafka y Hitler en un café de Praga en 1909, Ricardo Piglia en *Respiración artificial* [8] confronta el modelo del escritor contemporáneo con el autoritarismo, a la vez que introduce una reflexión cifrada sobre los crímenes de la dictadura argentina. Kafka se constituye en “el hombre que sabe oír” los proyectos abominables de aquel psicópata ridículo llamado Adolf: la sociedad convertida en una inmensa “Colonia penitenciaria” y el Estado como la maquinaria anónima del terror, en “un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables”. La novela de Piglia nos dice que Kafka hace en su ficción lo que Hitler proyectaba *hacer* en la vida; la literatura anticipándose a la historia porque las palabras son un componente inseparable de la realidad material, y si “las palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas”. En el momento en que el escritor agoniza en un sanatorio de Kierling (1924), el Führer se pasea en un castillo de la Selva Negra dictando los párrafos de *Mein Kampf*. Ambos registros se encuentran, se alternan en la página. La escenificación del dictador chillando sus planes macabros contrasta con los últimos momentos silenciosos del escritor al que la tuberculosis ha privado de la voz y apenas puede escribir para sus íntimos. En una confluencia de significados y significantes, la palabra literaria es desplazada por la amenaza de despojar de la palabra a los pueblos sometidos, de “impedirles todo aprendizaje para ahogar toda inteligencia y toda posibilidad de rebeldía”. Mientras Kafka se ahoga por la enfermedad, los chillidos de un animal aterrorizado en su madriguera introducen la marca de lo que permanece fuera del lenguaje. Porque la obra de Kafka –concluye Piglia- es aquella que *se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar. ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje.*[9] En ese núcleo inaccesible el horror de los *campos* nazis se prolonga en la Escuela de Mecánica de la Armada, en El Vesubio o La Perla, y el emblemático Kafka encarna en nuestros Haroldo Conti, Paco Urondo y Rodolfo Walsh.

Resulta muy sugerente también la solución narrativa que encuentra el recientemente fallecido Roberto Bolaño en *Estrella distante*.[10] No se trata tanto de una novela *sobre* la dictadura de Pinochet –aunque también lo sea-, no es que la literatura busque al fascismo en el ámbito del referente, es decir afuera de ella, sino que hace surgir al fascismo *dentro* de lo literario, continuando y profundizando el gesto iniciado en *La literatura nazi en América*. Un teniente de la fuerza aérea llamado Carlos Wieder se infiltra en los talleres literarios de una ciudad del interior de Chile durante la presidencia de Salvador Allende, bajo el nombre falso de Alberto Ruiz-Tagle, para luego, con el advenimiento de la dictadura, dirigir personalmente a los escuadrones encargados de secuestrar, torturar y asesinar a las poetas opuestas al régimen. Este personaje que con su seducción se gana la confianza de las mujeres, que “se hacía querer” (44) y que aparece caracterizado como “un ángel” (55), nos recuerda las descripciones de Astiz cuando se infiltrara en la agrupación *Madres de Plaza de Mayo*. Signado por la duplicidad y la máscara Ruiz-Tagle lee sus poemas con tal desaprensión que parece que no fueran *suyos* (21), y a las notorias diferencias respecto de los otros jóvenes poetas tanto por su forma de hablar como por su aspecto pulcro y de vestimentas caras, se le suma que vive solitario en una casa percibida como *preparada*, en la que faltaba *algo innombrable* –en el decir

vivienda.”(17)

Anuncios y presagios se van tramando desde la proclama de “revolucionar a la poesía chilena”, no tanto por la que piense escribir sino por “la que él va a *hacer*” –y ese verbo en bastardilla funciona claramente como una amenaza- (25). Opera aquí la misma oposición entre fascismo y literatura que señaláramos en la novela de Piglia, con el ingrediente de que esta confrontación se plantea dentro de la institución literaria mediante promesas de cambios radicales mezclados con exabruptos vanguardistas a lo Marinetti, como si se tratara de un golpe de estado en la patria de las letras. Es la acometida de manifestaciones escritas “por gente ajena a la literatura” (143): donde *un cuchillo* puede irrumpir inesperadamente en un poema (23), o se describen rituales de iniciación –como los de la secta de Escritores Bárbaros- que son justamente lo contrario de una lectura reflexiva (138-139). Finalmente Wieder confirma *el nuevo retorno de los brujos*, dejando un rastro de desaparecidos, una constelación de crímenes expuestos como una *poética* del horror.

Ya como el teniente Wieder será el piloto que escribe versos en el cielo desde un avión alemán de la Segunda Guerra, exhibición de “poesía aérea” que mezcla versículos de la Biblia con referencias en clave a sus víctimas, y que hará coincidir con una macabra exposición de fotografías de cadáveres y cuerpos mutilados por la tortura. Esta exaltación de lo efímero está dada no sólo desde lo explícito de las imágenes desgarradoras del exterminio o de los versos-consignas que glorifican a la muerte (89-91), sino también desde la *forma* de la escritura de humo que enseguida se disgrega en el cielo y la fugacidad de la exposición cuyas fotos los agentes de Inteligencia procederán a requisar rápidamente previo inventario de todos los que asistieron a la fiesta (99). Estos actos de barbarie e intimidación presentados como simulacros artísticos se revelan justamente como lo opuesto a la trascendencia y perdurabilidad del acto estético.

Por último quiero referirme a *Las cartas que no llegaron[11]* del uruguayo Mauricio Rosencof, que probablemente sea la más conmovedora. Mauricio Rosencof, líder tupamaro, fue uno de los rehenes que la dictadura uruguaya (1973-1985) mantuvo durante doce años en cautiverio bajo amenaza de muerte, sometido a todo tipo de torturas y vejámenes, simulacros de ejecuciones, encapuchado, incomunicado, obligado a padecer la sed hasta el extremo de llegar a beberse los propios orines. En esta novela sobre la cárcel, tramada desde la incertidumbre y la carencia sin apelar nunca a explicaciones *realistas*, la configuración del narrador principal contiene evidentemente datos de la experiencia del autor, pero estos ingresan en el texto depurados con diversas técnicas de selección, fragmentación y montaje, enhebrados por mecanismos analógicos y metafóricos, es decir, sometidos a un procedimiento simbólico complejo que les confiere *status* literario fortaleciendo además su eficacia en tanto testimonio. Dividida en tres partes, en el primer capítulo se recupera la infancia del narrador en Montevideo, con la intercalación de cartas apócrifas de los parientes judíos desde Polonia. Pero no se describen las peripecias desde la perspectiva del adulto preso, sino que el procedimiento se introduce, se focaliza en el niño, reproduciendo los mecanismos asociativos con la frescura y las incongruencias propias de la edad. En contrapunto con las vivencias infantiles se intercalan las cartas que esperaba su padre y que nunca llegaron. Desde la instalación de la Gestapo en Polonia, los trece fragmentos narran las penurias de sus protagonistas durante la reclusión del gueto de Varsovia hasta ser deportados y reducidos al *campo* de Treblinka. Una actitud de resistencia progresa desde la fantasía o el humor negro hasta desembocar en el grito, ese grito que es la expresión reconcentrada del último vestigio de dignidad humana –como dice Rosencof-, ese grito “que cruza los aires como un pájaro sin cuerpo” (31). El grito es una manifestación de lo inexpresable, de la incapacidad del lenguaje para articular el dolor. Ahora bien, el grito, en tanto denota una ausencia de formulación no difiere del silencio, también es un vacío, una falta, aunque estentórea. Pero en todo caso se trataría de un silencio que no acata: el grito es un silencio que se rebela revelando su condición silenciada, su imposibilidad de decir.

terrorismo de estado al adulto: entre estos dos sistemas represivos se proyecta una vida, entre ambas alambradas la narración cava su trinchera. La ficción que ocupa el vacío epistolar, esa ausencia donde la muerte ejerce su dominio (anunciada desde el título de la novela), transforma ostensiblemente la anécdota familiar en una síntesis de la Historia. En la ausencia de las cartas se inscribe la pérdida, el vacío que nos remite al exterminio, pero también negándose su existencia se afirma el derecho de la ficción a ocuparse del tema. Y es que la ficción no es lo opuesto a la verdad, ni siquiera incompatible con ella, por el contrario, debemos pensarla como un componente insoslayable y constitutivo de la realidad humana.

Las ficciones son agentes del cambio a la vez que formas de descubrir cosas, como señalara con lucidez Frank Kermode: *necesitamos y suministramos ficciones de concordancia*, relatos que nos brinden el amparo de la congruencia frente a la intemperie del caos. Pero también, en tanto invenciones autoconscientes, se oponen a los mitos, entendidos estos últimos como ficciones reificadas –es decir, naturalizadas con fines ideológicos- de pretensiones unívocas e inalterables.[12] Contrariamente al dinamismo de las ficciones que nos enseñan acerca de la vida y se renuevan conforme a las necesidades de los hombres, los mitos se consolidan como agentes conservadores de la dominación. Los deportados a los *campos* resisten con ficciones y todo tipo de refugios de la memoria al mito nazi del antisemitismo, de la misma forma que nuestro personaje-narrador resiste la tortura y el aislamiento conversando con su padre o tocando un violín imaginario.

El agujero narrativo alcanza su máxima expresión en la última parte de la novela, en torno a una palabra en posible caldeo o arameo que le ha dicho el padre pero que nunca aparece escrita. Se menciona su significado como el de una invitación a compartir el alimento y el calor familiar, se la trasmite clandestinamente a través del muro carcelario mediante una clave morse, pero nunca se materializa ante nuestros ojos. *La Palabra* no está dicha porque surge en condiciones irreproducibles y evidencia mediante la forma *informe* de la elipsis —sin nombrarse, nombrando- lo intransferible del dolor y del crimen, de la misma manera que se alude a la tortura sin mencionarla. La desaparición de personas suscita la desaparición de *la palabra*. Y esto nos devuelve a la dimensión de lo inefable del lenguaje.

Pareciera que es en la referencia oblicua, en el rastro latente, en la excrecencia inasimilable por donde se accede a la verdad, una verdad que no sea mera tautología, es decir, la que nos provoque un conocimiento capaz de modificar aunque sea en algo nuestra circunstancia. Como si lo trascendente residiera en el margen, en lo más ínfimo. La producción estética procede como el automovilista de cualquier gran metrópoli que circula con la mirada centrada en el tránsito de adelante pero dependiendo de su visión periférica –sin la cual se expondría a innumerables accidentes- para su desplazamiento. En la sombra hay una reserva estimulante de caracteres recesivos, no evidentes, de ambiguas manifestaciones. Es esta lateralidad, esta presencia acechante del borde tenebroso lo que hace de la literatura una codificación *fronteriza* siempre gestándose en otra parte, siempre a caballo de la cifra y el silencio. De este silencio también depende la opacidad necesaria para que no se agoten los sentidos de la obra, para que nunca esté dicha la última palabra.

Buenos Aires, octubre de 2003

---

[1] Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-Textos, 2000 (41-89) .
[2] Véase: Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Hyspamérica, 1983, p. 33.
[3] Véase Primo Levi, *Si esto es un hombre* [1947], Barcelona, Muchnik, 1995, p. 28 y 208.
[4] George Steiner: “El milagro hueco” en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 127 y 128.
[5] Ver *Eichmann en Jerusalén* (1963), Barcelona, Lumen, 1999, p. 382.

[8] Ricardo Piglia: *Respiración artificial,* Buenos Aires, Sudamericana, 1980.
[9] Véase *Respiración artificial*, obra citada, páginas 237 a 272.
[10] Roberto Bolaño: *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996.
[11] Mauricio Rosencof, *Las cartas que no llegaron,* Montevideo, Alfaguara, 2001.
[12] Frank Kermode, *El sentido de un final* [1967], Barcelona, Gedisa, 1983 (pp. 46-49).

Fuente: everba.org/fall03/levertov_marcelo.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

Denise Levertov recuerda a Paul Celan
(Traducción y comentario: Marcelo Pellegrini)

Thinking about Paul Celan

Saint Celan,
stretched on the cross
of survival,

pray for us. You
at last could endure
no more. But we

live and live,
blithe in a world
where children kill children.

We shake off
the weight of
our own exemption,

we flourish,
we exceed
our allotted days.

Saint Celan,
pray for us
that we receive

at least a bruise,
blue, blue, unfading,
we who accept survival.

* * *

Pensando en Paul Celan

San Celan,
estirado en la cruz
de la supervivencia,

ruega por nosotros. Tú
que finalmente no pudiste
resistir más. Pero nosotros

vivimos y vivimos,
alegres en un mundo
donde los niños matan niños.

Nos sacudimos
del peso de
nuestra propia exención,

florecemos,
sobrepasamos
nuestros días asignados.

San Celan,
ruega por nosotros
por que recibamos

al menos una herida,
azul, azul, imborrable,
nosotros que aceptamos la supervivencia.

* * *

Comentario

Denise Levertov (Essex, Inglaterra, 1923-Seattle, Estados Unidos, 1997) dejó al momento de morir cuarenta poemas inéditos que formarían un conjunto que ella no pudo ordenar. Ese libro vio la luz bajo el título *This great unknowing: last poems* (*Esta gran inconsciencia: últimos poemas*); la expresión, proveniente de uno de los poemas contenidos ahí, titulado "Translucence" ("Translucidez"), designa el estado "ausente" y lleno de luz (translúcido) que muestran las personas que reciben la visita de lo sobrenatural, pero también se refiere a las lámparas y biombos japoneses que permiten el paso de la luz sin revelar la forma de los objetos que cubren. A pesar de no ser una compilación revisada por su autora (su título tampoco fue decidido por ella) podemos ver ahí la extraordinaria fuerza de su cuidadoso oficio, ese mismo que la llevó a ser considerada como una de las poetas en lengua inglesa más importantes de la segunda mitad del siglo XX.

El poema transcrito aquí es el penúltimo del libro, y se centra en la figura de Paul Celan, poeta que para muchos se ha transformado en sinónimo de supervivencia. Levertov sabía eso muy bien, pero yo sospecho que su texto posee muchas más implicaciones que las del homenaje que, ciertamente, es. "Pensando en Paul Celan" es testimonio de una cercanía mayor que la anglonorteamericana sentía con el poeta de lengua alemana por motivos más profundos; éstos yacen bajo las palabras de este breve poema, y tienen que ver con la biografía de ambos autores, sus orígenes y destinos. Me permitiré enumerar en esta nota los que a mí me parecen más significativos.

Ambos poetas eran contemporáneos. Celan nació en 1920 en la Bukovina, provincia del imperio Austro-Húngaro que dos años antes había pasado a formar parte de Rumania y que sufrió sucesivas ocupaciones por parte de los ejércitos nazis y estalinistas. Czernowitz, la ciudad donde nació el poeta, pertenece ahora a la república de Ucrania. Levertov nació en el otro extremo de Europa, en el condado de Essex, Inglaterra, en 1923. Los padres de Celan, judíos de Centro-Europa cuya lengua materna era el alemán, pertenecían a familias de origen vienés. El padre de Levertov era judío ruso, convertido a la religión anglicana, que se casó con una mujer galesa. La madre de Celan, Friedericke Schrager, fue la gran aliada y promotora de la vocación literaria de su hijo. Beatrice Levertoff se convirtió en la impulsora del temprano interés de su hija Denise en los libros, las historias y la poesía. Durante la Segunda Guerra Mundial, los padres de Celan fueron deportados por los nazis a un campo de concentración en Ucrania con ayuda del ejército rumano, famosamente antisemita. Allí encontraron la muerte lejos de su hijo, herida que éste nunca pudo cerrar. Los padres de Levertov, que vivían en Varsovia al inicio de la Primera Gran Guerra, fueron deportados a varios países, sufrieron arrestos domiciliarios en Alemania antes de volver a

esfuerzos a buscar familia para los niños judíos huérfanos que llegaban a Inglaterra desde Europa central como parte de un programa del gobierno británico. Levertov y Celan, después de la guerra, dejaron sus lugares de origen y residieron en esa extraña patria llamada exilio. Ella se quedó en el ámbito de lengua inglesa al vivir en Estados Unidos. Él hizo de París su hogar; fue ahí donde se casó, fue padre, enseñó lengua alemana y escribió una abundante obra. Finalmente, ambos variaron sus apellidos: Paul Antschel, en sus años de residencia en Rumania, hizo un anagrama de su nombre en el que la ortografía y la fonética tuvieron mucho que ver; Antschel era pronunciado "Anchel" en rumano, y se escribía "Ancel". Una inversión de esas letras quedó en Celan, nombre inexistente cuyo origen es el territorio de la lengua, el único que realmente le perteneció. Denise Levertoff varió levemente su apellido, quedando en Levertov. Ambos poetas, así, aunque con diferente intensidad, oficiaron el bautizo de sí mismos.

Paralela a todas estas vicisitudes, la afinidad mayor: la vocación por la poesía, el amor a los libros, que en ambos se manifestó desde temprana edad. A lo largo de sus vidas, mantuvieron con las palabras la misma relación que tienen con ellas los niños: cada una era, en realidad, un oficio de nombramiento, especies de un mundo imaginario fundado en el asombro. Los dos poetas crecieron en un ámbito que estimuló ese apego. En su breve y magistral discurso de Bremen, Celan dijo que provenía de una tierra donde los hombres y los libros convivían armoniosamente, palabras que pueden aplicarse también a la escritora anglonorteamericana.

A pesar de que no se conocieron, Levertov y Celan hallaron el cristal de su encuentro poco antes de que ella muriera. En abril de 1970, como se sabe, Celan puso fin a su vida arrojándose al Sena luego de sufrir una profunda crisis nerviosa, la última de las muchas que tuvo. Ella siguió viviendo y con el tiempo conoció la poesía de su oculto contemporáneo. Uno de los libros que quizás la ayudaron a enterarse mejor los detalles de la vida de Celan fue el notable estudio crítico-biográfico *Paul Celan: poet, survivor, jew* (*Paul Celan: poeta, sobreviviente, judío*), de John Felstiner**(1)**. El extenso y detallado recorrido por la vida y la obra de poeta europeo que ese libro entrega se convirtió rápidamente en lectura obligada para los interesados en su obra, y es hasta el día de hoy el mejor recuento de su mundo real e imaginario en cualquier idioma fuera del alemán. Felstiner, además, entrega notables traducciones de muchos de los poemas del autor junto al relato de las dificultades que tuvo durante su tarea, en un trabajo de altísima envergadura filológica e interpretativa. Levertov escribió un muy elogioso comentario sobre el libro de Felstiner, y yo me atrevo a pensar que su lectura inspiró un acercamiento a la obra del poeta que culminó en su texto "Pensando en Paul Celan". Una lectura cuidadosa del poema de Levertov nos entrega un nivel de coincidencia que sobrepasa lo biográfico y se adentra en lo literario; Celan es aquí una figura de carácter crístico ("estirado en la cruz") a la que se pide que ruegue por nosotros los vivos. La tradición judeocristiana nos dice lo opuesto: que Cristo, o el Señor, no ruega por nosotros, sino que nosotros le rogamos a él. La idea fue extraída por Levertov (al menos esa es mi hipótesis) de un poema de Celan titulado "Tenebrae", una de las piezas más conocidas del libro *Sprachgitter* (*Reja de lenguaje*), de 1959. El poema de Celan dice así:

> Cerca estamos, Señor,
> cercanos y aprehensibles.
>
> Aprehendidos ya, Señor,
> entregarfados, como si fuera
> el cuerpo de cada uno de nosotros
> tu cuerpo, Señor.
>
> Ruega, Señor,
> ruéganos,
> estamos cerca.

hasta badén y bañil.

Al abrevadero íbamos, Señor.

Era sangre, sangre era
lo que derramaste, Señor.

Relucía.

Nos devolvía tu imagen a los ojos, Señor.
Ojos y boca están tan abiertos y vacíos, Señor.
Hemos bebido, Señor.
La sangre y la imagen que estaba en la sangre, Señor.

Ruega, Señor.
Estamos cerca.**(2)**

La invocación al Señor se encuentra repetida once veces en el poema; la voz ahí presente ha sido interpretada por Felstiner, entre otras cosas, como un posible eco de las oraciones de los judíos que iban al sacrificio en las hogueras de los campos de concentración ("Agobiados íbamos, / íbamos a encorvarnos / hasta badén y bañil.") La coincidencia invocatoria de ambos poemas (cabe mencionar también que el de Levertov posee veintiún versos, mientras que el de Celan es de veintidós) tiene lugar en el territorio del sacrificio. Sin embargo, el poema de Celan va más allá: en el segundo verso de la tercera estrofa, los humanos, que relatan su sufrimiento al Señor, le piden a él, al mismo tiempo, que les ruegue a ellos, los que "estamos cerca", en una clara inversión de papeles. Uno de los lectores más aventajados de Celan, el filósofo Otto Pöggeler, consideró esto como algo blasfemo y sacrílego; en 1957, año en que el texto fue escrito, Pöggeler le dio su opinión a Celan, quien consideró atendible la querella, aunque luego mantuvo el verso conflictivo**(3)**. La invocación celestial en el poema celaniano posee una nota de teología negativa que en el poema de Levertov no se encuentra presente de manera tan intensa**(4)**. Pero las cercanías, a mi juicio, persisten: Celan, muerto hace tiempo, él mismo víctima del horror que lo golpeó tan de cerca, escucha las voces de los que ya no están. Levertov, testigo también de la monstruosidad de la guerra, extiende su voz como ruego al poeta ausente. La autora se identificó, incluso, con ciertos hábitos retóricos de Celan al utilizar en su poema un tipo de encabalgamiento similar al de "Tenebrae", usado por su autor en casi todos sus libros, al punto de constituir una de sus más notorias marcas de estilo.

La oportuna nota final de *This great Unknowing*, a cargo de Paul A. Lacey, uno de los albaceas de Levertov, nos dice que la poeta ordenaba sus textos inéditos con un criterio cronológico. Esto lo lleva a pensar que el libro, dispuesto con el mismo orden que poseían los poemas en el cuadernillo encontrado en su escritorio luego de su muerte, entrega quizás un fiel recuento del orden temporal de su escritura. Si consideramos que Levertov escribió hasta poco antes de morir y que el poema sobre Celan es, como se dijo, el penúltimo de la colección, podemos conjeturar que su ruego al poeta de la Bukovina, su ilustre contemporáneo, aconteció poco tiempo antes de su partida. Me imagino a Levertov, pronta a dar su último respiro, pensando en Paul Celan, aquel que "no [pudo] / resistir más", recibiendo la visita de la musa para invocar a su sombrío compañero de ruta y pedirle una herida azul e imborrable. Ella lo imaginó, quizás, momentos antes de su suicidio, en el puente Mirabeau, pronto a ser llevado por el río. Asimismo, no es casual que la última línea del último poema de *This great Unknowing* sea "peacefully", es decir, "pacíficamente", o "tranquilamente"; tal vez Levetov deseó ese destino para Celan, aquel que "herido de realidad" la buscó incansablemente.

Berkeley, California, septiembre de 2003.

Notas:

(1).- Yale University Press, 1995. Hay traducción española publicada por Trotta en 2002.

(2).- Paul Celan: Obras completas. Traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 1999, p. 125.

(3).- Cf. Felstiner, op. cit., p. 103 y ss.

(4).- Comentando la primera versión de este trabajo en un mensaje personal, el profesor Felstiner señaló que, en su opinión, la imagen de Celan convertido en santo por parte de Levertov obedece quizás al mismo espíritu con que Chagall, pintando escenas de la crucifixión, hizo de Jesús un judío con chal. Agradezco al profesor Felstiner esta idea.

BISPO DO ROSARIO EN EL JEU DE PAUME DE PARIS; "MISION CUMPLIDA"
Por Luisa Futoransky

Si alguien le hubiera predicho a Bispo do Rosario que sus "inventarios del mundo" se presentarían en la más importante bienal artística del mundo, la de Venecia (1995), que la crítica francesa elogiaría, deslumbrada y unánime, su exposición individual nada menos que en el museo del Jeu de Paume de París (julio /setiembre 2003), ni siquiera se hubiera inmutado.

Tampoco si le hubieran asegurado que un premio pictórico en Brasil llevaría su nombre y que miles de páginas de internet dedicarían espacio a escrutarlo, alabarlo y descifrarlo. Tal vez se hubiera limitado a encogerse de hombros y pedir que no lo distrajeran de su "misión".

Sandálias e peneiras
Madera, goma, hilo, cartón.
110 x 80 x 24 cm.

Fuente: Fundación Proa
http://www.proa.org/

Arthur Bispo do Rosario con su obra fulgurante nos viene de Sergipe, uno de los lugares más recónditos del gran y pobre nordeste brasileño. Se discrepa en la fecha de su nacimiento 1909 ó 1911 pero no en la de su partida, el 5 de julio de 1989.

Carabinero de la marina de guerra, púgil -llega incluso a campeón latinoamericano de peso ligero.

Un 22 de diciembre de 1938 sus arduos vagabundeos laborales terminan, abruptos, con una visión: Cristo se le aparece acompañado por siete ángeles aureolados de azul.
Bispo erra dos días por las calles de Rio y se presenta ante el monasterio de San Bento como enviado del Señor.

Los monjes lo conducen al hospital siquiátrico. En 1939 se repite la visión. Esta vez los ángeles le ordenan una misión: presentar a Dios una representación, una suerte de inventario del mundo para el día del Juicio Final.

Diágnostico; esquizofrenia paranoide e internación definitiva en la Colonia Juliano Moreira.

Hoy día sus realizaciones son conservadas como obras maestras del patrimonio cultural brasileño y se las arrebatan los museos del mundo. Pero Bispo nunca se consideró artista, nunca supo las corrientes ni las vertientes del arte contemporáneo del siglo XX.

En lo personal rechazó los medicamentos y la más mínima intervención psicoterapéutica. Se entregó alma y vida durante cuarenta años a cumplir con su "misión". Su material de trabajo se fue constituyendo con los desechos del hospital, acumulados con ardor: cartones, maderitas, peines, juguetes de plástico utensilios de cocina, ropa vieja, zapatos, botellas, telas. Sin olvidar un lecho con mosquitero para los juveniles amores de

Bispo do Rosario borda también lienzos en rústicas sabanas con el hilo del hospital, de color azul, el del aura de sus ángeles. Y elabora nóminas sin descanso, antes de que las barra el olvido, antes de que Dios no sepa cuanto Bispo tiene el deber de recordarle.

Utopías, caprichos, avideces que los hombres atesoran. Sin olvidar las ruinas del inconsciente al aire libre que Bispo evidencia sin que pasen por el filtro censor de la razón.

Inventarios laberínticos, oriflamas con los nombres de calles, de pesos y medidas, de sistemas políticos. Maquetas de navíos, planos de ciudades.

Y para cuando vio que se acercaba la hora de defender su estado de cuentas, su balance arqueológico ante el más allá, se confeccionó "Mantos de presentación", piezas clave de su obra.

Subyugada, la crítica lo emparenta al realismo mágico, al arte conceptual, a los Ready Made, a Dadá, al Nuevo realismo, a artistas fraternales o espejos como Spoeri o Arman.

Abatjour
Madera, metal, vidrio, plástico, fibra de algodón.
194 x 74 x 30 cm.

Fuente: Fundación Proa
http://www.proa.org/

Bispo, el negro nordestino imbuido de su misión, tan humilde que quería ser "transparente". Como todo gran artista rehusó las explicaciones. "Cuando dejo de trabajar me vuelvo transparente pero normalmente estoy lleno de colores", dijo.

A quienes insisten en saber de dónde viene la savia de su genio, de dónde su maestría, se limita a responder con un humilde "un día aparecí en el mundo".

Sus obras siguen sumando elementos de un templo arcaico y atormentado.

Bispo do Rosario nos regresa al tiempo preadámico sumergido en cada uno de nosotros.

¿Qué acerca o que separa una obra de Klee de la de un loco o de la de un niño? ¿Cómo se distingue una rueda de bicicleta de Marcel Duchamp de una de Bispo? Tal vez por las meras etiquetas que tanto nos confunden y tan afectos somos los mortales.

Acaso una lúcida definición nos la brinde el propio Bispo: "Los enfermos mentales son como picaflores. Nunca se posan. Están a dos metros del suelo".

El museo del Jeu de Paume de París presenta 79 obras de este fecundo artista brasileño hasta el 28 de setiembre de 2003.

Fuente: everba.org/fall03/relato_sandra.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

UMBRALES POROSOS
Por Sandra Gasparini

> Estas son las últimas cosas (...) Desaparecen una a una y no vuelven nunca más. Puedo hablarte de las que yo he visto, de las que ya no existen; pero dudo que haya tiempo para ello. Ahora todo ocurre tan rápidamente que no puedo seguir el ritmo.
>
> PAUL AUSTER, *El país de las últimas cosas.*

I Vecinos lejanos

Había estado leyendo literatura francesa romántica: un mundo de brumas robado a los alemanes, poblado de espectros que vagaban por todos los mundos sin darse cuenta de ello. No la alejaba esa lectura, sin embargo, de la estridente marcha de los días, de la monótona melancolía de saberse única y repetida, atrapada en una tristeza social que conjugaba cinismo con suicidio en masa.

Leer y reflexionar sobre los sueños, su materia y su destino efímero la estaba alejando un poco de esa sensación de muerte tan cercana. El sueño era, para Nerval, una segunda vida: eso confirmaba una presunción infantil que la había inquietado desde los ocho años. Alguna vez pensó que la vigilia era una suerte de delirio controlado con una lógica que, no obstante, le parecía descoyuntada. Y que el mundo onírico era la verdadera sangre que alimentaba la vida humana, es decir, *era la vida*. Por ese motivo, una gran alegría invadía entonces su cuerpo al acostarse, se preparaba como para celebrar el rito de la "tarea" de dormir —y de soñar—.

Con la pereza de los años y la mezquindad propia de la adultez, esa sospecha se diluyó en la nada. A la alegría de su cuerpo siguió una profunda tristeza que comenzaba en su garganta todas las noches. Era tal vez la comprobación de saberse sola frente a las cosas: frente al sueño y a la vigilia. Todo había adquirido —bajo el polvo del tiempo— centenares de aristas y, cosas que antes blandían su espesor, ahora se desintegraban. La sensación de que el futuro era un infinito pantano cubierto de niebla se había vuelto gradualmente una imagen del inconsciente colectivo. Dentro del marco de ese cuadro de Edvard Munch transcurre la historia de Ethel.

Esa noche se había acostado más temprano porque estaba cansada. Escuchaba la radio con partidas intermitentes hacia recuerdos antiguos o recientes, un auxilio frente al histerismo sonoro de la ciudad. En ese mar de sonidos creyó distinguir unos muy discretos que venían del balcón de la habitación que daba a la calle, como el arrastrarse de un animal pequeño. Eran golpecitos muy suaves sobre la persiana, acaso una forma de comunicación que ella desconocía.

No se dejó vencer por el miedo. Se propuso concentrarse para evitar el insomnio. Pero entre la voz risueña del locutor, al lado de la cama, y el pasillo que separaba las habitaciones, se adivinaba el persistente golpeteo de algo sobre la madera. Aunque su corazón estaba agitado, logró llegar a la habitación de la que provenían los ruidos y se acercó al ventanal. Espiando entre las rendijas no distinguió nada, aunque la irregular precusión seguía firme. Se apoyó en el vidrio con todo el cuerpo y fue entonces cuando entendió que la presencia de alguien estaba por manifestarse.

Decidida ya, abrió cautelosamente la persiana y cuando llegó a la mitad divisó al fin dos piernas flacas en un pantalón oscuro que empezaban en unos mocasines raídos y polvorientos. La luz lunar lo alumbraba de manera

encorvado, en saco, camisa y pantalones, bastante desaliñado y enclenque. Definitivamente, la estaban por asaltar y ella tan tranquila y confiada, como si el tiempo se hubiese detenido, como si esa sombra le hubiera venido a traer algo bueno. Y como si el balcón no distara diez pisos de la vereda.

La figura se sostenía inclinándose hacia las rejas, sus rodillas se doblaban y sus ojos estaban hundidos en la más terrible tristeza y desencanto. Tenía la desolación resignada de un condenado de Auschwitz, su raquitismo y su anestesia total. Ethel sabía que se estaba arriesgando, pero no pudo evitar preguntarle si quería entrar. El ente no respondió con palabras, simplemente se sostuvo en el marco de la ventana corrediza ya abierta y posó un primer pie sobre la alfombra. Parecía que estaba catando la superficie, porque durante un instante dudó si debía continuar o no la operación. Y permaneció así hasta que Ethel intentó ayudarlo tomándolo del brazo. El cuerpo adivinó el gesto y lo interceptó con una negativa de su rostro sombrío. Entonces retrocedió y volvió a apoyar los dos pies en el balcón.

Esta situación se prolongó alrededor de una hora. La radio seguía sonando en la pieza y ese extraño ser buscaba con su mirada perdida el origen de esa conversación traspapelada en la noche. Ethel intentó explicarle que era la radio, pero él aguzó más el oído, como si así fuera a percibir quien sabe cuántos decibeles más.

El estallido de una alarma cercana en la avenida provocó un breve movimiento en la calle. No bien Ethel se distrajo mirando hacia abajo unos segundos, la presencia se desvaneció, como en un film clase B. Era obvio que no se quedaría a dormir allí, así que telefoneó a Andrea y, sin darle demasiados detalles de la causa, arregló que por esa noche dormiría en su habitación de huéspedes. Una vez allí, bajo la media luz de ese velador de pie que ella le había regalado, le contó lo sucedido.

Andrea, que también vivía sola, la escuchó en silencio mientras fumaba. Le dijo que en su larga experiencia de escuchar esa clase de historias, estaba sorprendida. Era psicóloga y, en los últimos tiempos, muchos pacientes le habían relatado episodios vinculados con extrañas apariciones nocturnas o sucesos carentes de toda lógica (y que ellos llamaban "mágicos", agregó con un rictus escéptico). No esperaba, sin embargo, que Ethel fuera protagonista de uno de ellos, e incluso le recomendaba quedarse a descansar en su casa del Tigre unos días, porque evidentemente se trataba de un cuadro de estrés agudo.

Al día siguiente, Ethel se levantó tratando de no despertar a su amiga. Cerró la puerta de calle y mientras caminaba sin rumbo fijo pensó en el carácter informe de ese ente a medio camino entre el ser y la nada, esa pena ambulante que había recalado en su balcón del piso once. Su materia era parecida a la de los sueños, pura bruma intangible, puro delirio repetido.

Entró por fin a su departamento: todo estaba igual a como ella lo había dejado la noche anterior. Ni un resto de algo oscuro, ni un poco de olor a miedo. Era sábado y antes de aprestarse a comprar comida para el fin de semana, se propuso distenderse un poco escuchando algo amable de Bill Frisell. En un ángulo oscuro de la cocina, el ambiente menos luminoso y ventilado de la casa, creyó adivinar la forma informe del *hombre* de negro. Parecía que sus átomos no estaban decididos a integrarse del todo, era una masa en constante cambio, indecisa entre el rincón y el aire escaso que circulaba a su alrededor. Un halo de fiebre parecía rodearlo, y en un gesto último dirigió una mano hacia ella, como pidiéndole que lo sacara de allí, donde fuera que estuviese. Fue un instante milimicrónico, el destello de una luz de avión en el cielo, la caída de una partícula de polvo, el breve chillido de una rata: Ethel tendió sus brazos hacia él, que pareció cobrar consistencia y existencia, Frisell dejó de tocar e inmediatamente una música jamás oída en este mundo aturdió a los objetos sin piedad. Entre los sonidos estridentes, de circulación invertida y en varios niveles se destacó nítidamente uno que a Ethel le resultó familiarmente molesto. Se repitió tres veces, con frecuencia irregular: era el timbre de la puerta. Un viento caliente envolvió al suplicante y la atravesó en un instante, llevándose la escena quién sabe adónde. Tarde

se dejó caer vencida contra la puerta. Del otro lado, alguien estaba golpeando, lo sentía en las vibraciones que corrían por su espalda. Se asomó a la mirilla: era Andrea, con un cigarrillo a medio fumar.

Recién cuando recuperó la audición pudo recordar —aunque no comprender — lo que había pasado e intentar dar una respuesta creíble a la pregunta de su amiga:

—Nadie, Andy. Un fantasma.

II Mandále saludos

—**D**ecíle a tu mamá que le manda saludos Marcelo.

Afuera hace frío pero dentro del edificio del Banco hay calefacción. La nena juega a esconderse detrás de los mechones de pelo rubio. En la larga fila serpenteante, entre los viejos que manipulan sus gorras llenas de pelusa y las oficinistas que esperan cobrar su sueldo para poder pagar sus facturas de servicios, entre los impacientes titulares de cuentas corrientes y plazos fijos, se han reencontrado Jorge y Marcelo. Ambos visten equipo de gimnasia y gruesas camperas con cuellos altos y llevan, por pura casualidad, un bolso de tela de avión que han apoyado en el suelo de enormes baldosas. Ani es hija de Jorge y Silvana. Tiene seis años y pocas ganas de permanecer parada junto a su padre.

Marcelo remarca con un gesto que no saben nada uno del otro desde hace casi una década: si hasta el Tite, su hermano, puso una pizzería en Morón y le está yendo bárbaro, junta la guita con pala. El Tite... pensar que los cargaba a ellos dos, que querían vivir del fútbol. Y bueno, Jorge sigue con la escuelita desde aquel problema en los meñiscos. Claro, en Haedo, cerca de casa. Marcelo vende teléfonos celulares, después de la una tiene el día libre. Se tienen que juntar, sí.

—Decíle a tu mamá que le manda saludos Marcelo. Si te pregunta quién es Marcelo, decíle que tu papá le va a explicar.

Las palabras entrecortan una respiración, la escanden, esclavizándola. El rubor de Jorge va creciendo hasta ganarle las orejas. La nena dice qué me importa con un gesto breve de los hombros. Marcelo insiste y Jorge dice *pará*.

—Parece que a tu papi no le gustan los malos recuerdos. Hacéme caso, hablá con tu vieja.

Jorge se pregunta cómo se puede pasar de hablar de las clases de fútbol en Haedo al cinismo más burdo, a revolver la vieja basura. *Silvana casi ni se acuerda de vos, quedáte tranquilo.*

—Seguro. Porque si se acuerda se va a dar cuenta de que eligió mal. Pero qué se le va a hacer, lo hecho, hecho está, ¿no? La piba es linda, che, se parece a ella.

A Jorge se le ocurre que si se mete con la "piba" le va a partir la cara de una trompada, pero se dice que es mejor quedarse quieto y esperar.

—¿No te parece que nos juntemos a comer un asadito?

Alguien que está muy adentro y que forma parte del Jorge que todos conocen responde que sí, que lo llame a ese teléfono para arreglar. Termina el trámite y cada uno a su vida, a su carril, a su cubículo. Esa semana Jorge no mencionará a nadie el tema.

Diez días después, Ani tiene que ir a un cumpleaños: su compañerito de

señor, Marcelo, le manda saludos. Silvana la interroga brevemente, pero no logra dar con la resolución del enigma. En el salón de recreación se sienta junto a la mamá de Yael, Daniela, su amiga desde la adolescencia: tuvieron el primer hijo el mismo año, lo mismo que el primer novio. Por eso le pregunta si volvió a ver a Marcelo, si él sigue viviendo en el mismo lugar, pero a toda interrogación le sigue una negativa, con un silencio sordo.

A la noche, el cuestionario se repite en el dormitorio, con Jorge como entrevistado. Cuando la discusión desborda violentamente las paredes de la habitación aparece Ani, somnolienta, preguntando qué pasa. Entonces se callan y la arropan en su cama, presidida por esquematizadas caricaturas de mitos japoneses.

Dos días después llega Marcelo: son las tres de la tarde y dice que quiere pasar para arreglar lo del asado, y a tomar unos mates.

—La nena es hermosa. Mi hermano siempre me echa en cara que no me casé ni tuve hijos. Bueno, él sabe por qué y el muy turro igual sigue metiendo el dedo en la llaga. Como si un tipo no pudiera casarse a los cuarenta y tener pibes, ¿no?

Silvana vuelca dos veces el agua y la nena se sienta de espaldas a ambos: parece dispuesta a no contestar a las preguntas que le dirigen. Pero cuando Marcelo le dice que su mamá sabe quién es él, da vuelta lentamente su cabeza y los mira alternativamente, como interrogándolos, como ignorándolos.

Entonces Silvana percibe un punto de no retorno: un color verde petróleo tiñe sus recuerdos y de pronto analiza los datos que se le aparecen en forma de imágenes como retazos. Momentos en los que la repetición de las palabras coincide con determinadas situaciones y gestos. Momentos en que las pupilas se endurecen y se dilatan y las comisuras se estiran, adelgazando los labios. Lo que se repite es un congelado de infamias o un bloque compacto de frutos inmaduros. Y lo que se repite le muestra finalmente la verdad con un destello que le hiere los ojos. Recuerda, también, discusiones de los domingos con Marcelo, mientras miraban a Olmedo en la televisión, o con Marcelo y Jorge, mientras escuchaban el último tema de U2 o un Vélez-River. Puede volver al lenguaje articulado y atisbar una respuesta:

—Te voy a contar quién es Marcelo.

Entonces Marcelo amaga una sonrisa pero no la termina. Siente el sudor bajando por sus axilas y la calabaza del mate resbalándole en la palma de la mano. Siente que se ha asomado a un abismo y no tiene opción de volver hacia atrás. Pero podría ser reivindicado.

—¿Quién es el señor, ma? ¿Tu novio?

El silencio que sigue a la pregunta se extiende como una mancha de tinta negra en el agua. En un instante, Silvana recuerda el gusto de las galletas de leche, vuelve a oír la fritura de un disco de vinilo antes del primer tema y, en otra fracción de segundo, atisba el trazo de su propia mano escribiendo una carta en una tarde calurosa, escindida por los gritos del heladero de turno. Recuerda el patio cuadriculado de la escuela, a Daniela contándole lo que le había encargado decir Marcelo el sábado que ella no apareció en *Pinar de Rocha* y se ve, como en un espejo, con la alegría corriéndole por el cuerpo, ese cuerpo que, transformado en otro, ha parido a esa nena que le está pidiendo a vuelta de correo una respuesta sobre su vida. ¿Pero cuál de sus vidas?

Un golpe de puño en el piso la regresa al habla, a la tristeza de cerámica lustrada que ahora, presiente, la ha ido invadiendo sin resistencia alguna de su parte, sin culpables ajenos, sin remordimientos. Ensaya entonces, en voz baja, una confesión inútil.

—Nadie, Ani. Un fantasma.

Fuente: everba.org/fall03/relato_sergio.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

Inevitablemente

por Sergio Waisman

Aquí, en el medio de la historia, no hay una máquina. Decir el medio es decir el centro, aunque ni uno ni el otro exista. Vos y yo sí, pero sin medio, sin centro. Y pronto una más. Sea como sea, aquí no se encuentra al escritor que nunca publicó su museo eterno, ni a la máquina que él construye cuando se muere su amada para que alguien, o algo, le hable en la oscuridad de las noches. Ni un irlandés ciego que escribe en el habla inconsciente de su hija loca, una lengua que es todas las lenguas, un río que es todos los ríos. Ni siquiera la invención de un cineasta en una isla desierta que se proyecta a sí mismo para que un futuro lector lo encuentre en un diario personal. Lo que sí hay, como siempre, es la competencia con los simulacros y el sueño recurrente de la casa vacía con las tías que toman mate en yidish. Vacía pero no abandonada, agregás vos o agrego yo para así introducir la importancia de la distinción.

Cuando digo costura no me refiero al tapiz de la creación. Vos siempre con la nave de los locos, se te ocurre decirme ahora, así nomás, después del café y yo agradezco el comentario, el brinco verbal, por la referencia aluvial y su articulación dentro de un voseo adoptado. Aunque aquí también—sentados uno frente al otro en la mesita de nuestra cocina boulderiana, en un boliche inventado entre valijas y diccionarios—se trata de fragmentos repartidos, casi mutilados, y el sentimiento falso del hombre que piensa que todavía tiene sus piernas después de la doble amputación. Lo único que sé de mi bisabuelo materno es que le amputaron una pierna, y después la otra, estaba tan viejito, el pobre zeide, así lo cuenta mi mamá, al zeide siempre le tocaba decir el *peisaj*, en yidish por supuesto, en el comedor del patio de la casa de Morelos, el pobre zeide, se quedó diabético, no me acuerdo bien, era chica yo, dice mi mamá. Y la cara, ¡ay!, su cara era increíble, esa piel como un cuero rubio grabado, arrugas tan profundas que parecían cortes de cuchillo, y sus manos grandotas y fuertes, como su voz, pero no duró mucho sin las piernas, el pobre. Le dijeron después del hecho que se las tuvieron que cortar, pero al principio, en el hospital e inclusive en su propia cama cuando lo trajeron devuelta, pensaba que se habían equivocado, que no se las habían cortado, porque todavía las sentía, estaba segurísimo de que todavía tenía las piernas; pero una vez que miró para abajo se dio cuenta que era verdad y chau, después de eso no duró mucho más, no lo mató la diabetes sino la doble amputación, eso es lo que siempre dijeron mis tías, explica mi mamá.

Un poco fuerte la metáfora, ¿no te parece?, insistís desde tu lado de la mesa, dejate un poco con la mutilación que ésta no puede ser una historia de tortura: Uds. se fueron, no te olvides. Pero, ¿cómo más nombrar el hecho, el movimiento de los hechos? Como si se pudiera nombrar, como si para eso sirvieran las palabras, la maquinación del aparato. Tampoco me parece que se pueda volver a hablar con discos de jazz y blues en el extranjero, ni con un juego de chicas en el patio de un manicomio en Buenos Aires. Lo cual, de todos modos, ya está en el museo inédito y en la monstruosidad irlandesa, me hacés acordar rápidamente. No. Solamente la verdad, o la memoria de la verdad, que es lo mismo, no te rías, hasta que otro la rescriba, por supuesto. (*Mi piel también es cuero rubio*...) Sin pertenecer a los vencedores nos proponemos narrar la historia, eso sí. La mía, que se convertirá en la tuya y la tuya, que ya es la mía. (... *y mis manos también cortan como dagas*.) Donde estuve, perdido en los campos de maíz de Illinois. Es decir, antes de perderme, antes de perder, jugando en una placita en Belgrano todos los días al salir de la escuela. Con delantales blancos y libros de postes y piernas flaquitas corriendo a no dar más detrás de la esfera que irremediablemente gira hacia el norte. Pero no irremediablemente, sin remedio, porque sueño, con suerte, cuando no duermo, y si no hay una máquina como la mencionada, estás vos, y ya te estás yendo y yo, que hace mucho que ya me fui.

ahora abandono para recuperarlo. El alfabeto de la genealogía familiar y geográfica. ¿Aquí, en esta mesa querés armar el museo?, me preguntás desde enfrente, ¿al lado de las tazas y las cucharitas, entre el jarrito de leche y la mancha que no sale más? Porque vos sabés, agregás, que la mesa, por más que lo deseemos, no será nunca la oreja gigante que se imagina el escritor ciego en la taberna irlandesa, ni el receptor orgánico de una noche perpetua, ni el aparato polifacético del blanco nocturno del inmigrante italiano en una capital sudamericana. Más bien una máquina transformadora de historias, entre nosotros, tan constante como las consonantes entre las vocales de los idiomas del este de Europa. En tus manos tranquilas, tan diferentes de las mías, sostenida por tus dedos largos y finos, la hoja contiene dos listas: de un lado los alimentos que necesitamos comprar en el supermercado, del otro la definición que acabás de sacar del diccionario. Y nuevamente me pregunto por la lengua, ahora en el centro, solo y con vos, cuánto que nos cuesta lo más simple, de la cocina a nuestro cuarto, en el coche y caminando, solo y con vos y un día con nuestra hija, qué carajo estoy pensando, si Uds. (y yo también, me dirás) están en otro idioma y ¿éste de quién es? (*Is this leaving not in English, after all*... ¡*Merde*!) Quisiera hablar el lenguaje de las memorias de mis viejos, de mis abuelos y así convertirme en ellas. Pero si no es mío: con las partidas y los años y las casas cambiadas, con aprender y olvidar, con estudiar y enseñar, con las idas y las vueltas, con vos: mi lengua ahora es una lengua de laboratorio. En seguida las ratas y el científico loco con el guardapolvo blanco, los monos y las jaulas en la isla perdida, devuelta el patio de la escuela y la sombra del gomero con las hojas caídas en las baldosas... Mas enseguida interrumpís: no te preocupes si la lengua es tuya o no, me advertís, el lenguaje no se posee, es de todos, vos marcala como puedas y marcate con ella y chau, dejate de joder. Acordate lo que leímos ayer:

(*Yo no tengo la culpa que un señor ancestral, nacido vaya a saber en qué remota aldea de Polonia, se llamara*...)

Ni siquiera sé si la mesa es espejo o teléfono. Entonces no intentes traducir, contestás, para eso falta mucho, aunque toda escritura sea una reescritura, lo único importante, lo que queda después, es ser eficaz. Sólo me vacío de vísceras lingüísticas, no quiero analizar ni ser analizado, ni gratis ni a cien dólares la hora. Vos sos la que me enseñaste que lo más importante de la traducción es el ritmo, como en la poesía, la distancia entre el *breathing* del hablante y el interlocutor. No te preocupes, a mí también me sorprende, aunque quizá no tendría que sorprender. Al revés, asombra que sea aquí solamente, ¿no? El río, el plateado, el único que conozco, será el más ancho del mundo, pero se ve que también corre profundo por estos lados. La aparición del castellano entre tantas partidas. *Leavings*. Con ele mayúscula, yéndose en un gerundio inglés, el irse, un proceso con principios inciertos, un azar sin determinismo y sin fin, hasta que nos alcance o el cansancio o la religión, la necesidad que impone el lenguaje mismo. Al igual que el devenir, el mero hecho de su inestabilidad requiere una resolución, agregás vos. Aunque sea artificial, aunque borre más que revele, el hecho es el mismo: marcar un pasado inexistente, crear un presente que deriva de ese pasado, dejar el futuro y la ciudad para otro, quien la armará nuevamente en la lengua en la que elija perseguirla.

Como si uno pudiera elegir lo natal, el sitio de compostura, la concepción o la partera por lo menos. *(¿Qué había en Concepción? En Concepción no había nada.)* El sabor de la torta de despedida, la sombra del gomero en el patio de la escuela, la respiración y el ritmo dentro de los cuales deben caer estas cláusulas: ¿cambia todo esto con la lengua como ocurre con la geografía? ¿No deberíamos pensar en términos geométricos? Devuelta con la física del viejo, che, ¿cuándo pasaremos de las matemáticas a las letras, *once and for all*? Antes de expiarlo para siempre, la tentación falsa de la confesión en tu familia, la absolución de transferirlo todo al presente, envolverlo en mi propio cuerpo, saber que viene de mí y termina en mí, mi cuerpo, el de ahora, el que mira a las montañas desde la cocinita de Colorado y se confunde más por la falta que implican que por el poniente que esconden. En inglés habría nuevamente un gerundio, en castellano surge el infinitivo. Marcar un comienzo, desde un centro ausente porque distante: antes de girar la página, abrir el deseo de una conclusión imposible, ir hacia la

settle. Y volver al otro idioma adoptado porque adaptado. Adaptar y adoptar: separación última inventada por la sustitución de una sola letra.

* * *

Fuente: everba.org/fall03/extranjera_porfirio.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

La Extranjera

Extranjera I

Una noche
y después una noche más
todo para encontrar tus ojos
y tu llanto embalsamado de existencia.

Esa tu mirada transparente
aquella que los vientos soplan
esa se quedará conmigo.

Tú que me brindas
un océano en tus ojos
dispersarás también
tus sueños en mi canto.

Cómo no sentir el sol
por la ventana de tu alma
esa que me trae un río
de esperanza en tu mirada.

Extranjera II

Dónde estarán tus ojos, extranjera,
mañana con la tarde que te enfrentas
desnuda para alcanzar tu prometido
valle donde han de dormir tus ojos.

Allá te veo como una sombra
sin destino, tus pasos en la aurora,
avanzan en la tierra para procurarse
una tierra imaginaria sin fronteras.

Nada podrás llevar a tus atardeceres
pues nada te dejarán los dueños cuando pasen
rumiando los frutos y el agua
aquello que no podrás beber jamás.

Un día engendrarás como la tierra
una inmensidad, un abismo y un valle.
Entonces ya no podrás huir
a ninguna parte ni sentirte en tierras extranjeras.

La lluvia irrigará tu vientre peregrino
El viento perfilará los senderos que te buscan
El sonido de los ríos acompasará tu marcha
La luz alumbrará tu semblante en la duda.

Extranjera III

No sé qué mares rodearán tus pelos
ni qué augustas noches me recordarán
tu nombre dispersado en las estrellas.

Como un astro espero que salgas de la nada

desde un belvedere con flores en la sombra.

Extranjera IV

En la noche me ausento de todo
para estar con ella y susurrarle
palabras regadas de mis sueños
aquellos que convergen con los suyos.

Bella extranjera que guardas un secreto
Lo nuestro ha de quedar clavado
en el polvo que rodea el universo
Allí quedarán nuestros amores prohibidos.

Avanzo por este polvo humedecido
para abrazarte una vez más
y no sentir esta cruda soledad
este rumor de multitudes que nos pierden

en la bruma, allá donde no nos han visto
llorar como cuando lloran las piedras de dolor
Sin embargo siento un adiós profundo
clavado en alguna parte de mi ser.

Extranjera V

Quiero ver lo que no veo
la lluvia y el alma de la lluvia
aquella que mojó nuestros cuerpos
huyentes, escurridizos en un bosque.

Hoy me limito solo a imaginarte
desnuda con tus pelos de oro
radiante con tus pelos negros
cansada con tu dolor de madre extranjera.

Allá miro el Condor que no has visto
volar aún con su sombra
por los arriesgados andes
que impacientes nos esperan regresar.

Extranjera VI

Cómo no ser siempre mañana
sólo para verte aparecer
con tu sonrisa y el viento que te sopla
como volando entre las flores.

Cómo no ser tiempo
sólo para ver tu rostro
tanto tiempo imaginado.

Cómo no ser río
para procurarte la hierba
y el alma de la hierba.

Extranjera VII

hacia aquel aura que no veo
venir de ninguna parte
a incendiar este páramo que veo.

Extranjera, tú que te acercas
al peligro extraño de mis ojos
tú que me buscas en la nada
tú que despiertas las auroras.

Como una sombra te perfilas
por las noches, inocente y pura,
con tu lluvia a mi desierto.

Extranjera VIII

No guardo flores ni recuerdos
hoy que me alejo por un sueño
bella extranjera, para encontrarte
en alguna parte por este otro largo
sueño que me espera.

Tal vez allá en la profunda noche
habrá un faro para guiar
nuestros olvidados amores
por los ruidosos mares que cruzamos.

Extranjera IX

Entonces ser un camino
sólo un camino dispersado
entre mares y montañas.

Allí descansaremos, bella extranjera
sobre la fresca hierba
a orillas del tiempo y del olvido.

Las golondrinas sin dudar
se asomarán por la ventana de tus ojos.

Y yo impaciente miraré brillar
los lagos y tus pelos con el sol.

Extranjera X

Cómo no distinguir tu voz
extranjera, entre tanta forma
fugitiva, tú que llevas una herida
profunda en cada pecho.

Cómo no recordar tus huellas
en el polvo, este que forma nubes
cuando pasan los dueños
a sus luminosas casas donde nadie los espera.

Cómo no querer tocar tu dorada
cabellera, esa que juega con el aire
y también con las sombras de la noche.

Cómo no acercarse cada tarde
a la ventana de tu alma
y mirar desde allí todo el universo.

Extranjera XI

Nada me cansa hoy cuando te miro
voltear una esquina
cruzar una calle
alejarte hacia mí.

Fugazmente sales
y vuelves
y vuelves a salir
para reunirte conmigo en un parque.

Llegas traída por un aire
ese que respiran las piedras
allá en las montañas y los campos
allá en los desiertos y los valles.

Sin dejar de ver la llama de tus ojos
sentiré caer la noche en mis brazos
Como una densa lluvia
mis pasos en la arena rodarán contigo.

Extranjera XII

No sé qué rostro darte extranjera,
por cada uno de mis sueños.
Pero aquel que te ponen los dueños
en su casa, ese no cambiará jamás.

Yo busco por un camino la palabra
y en la palabra deseo encontrar un océano
inmenso, donde guardaré
otra palabra en un cofre.

No encerraré tu rostro en los límites
del mar ni en la oscura
suerte que nos depara el destino.

Dibujaré tu sonrisa en los muros
del tiempo, y conservaré
tu mirada en un paisaje inaccesible.

Extranjera XIII

Incansablemente te esperaré en mi puerta
Te alejarás, yo te seguiré en mi barca
Te perderás, yo te buscaré en el polvo
Llorarás, yo te consolaré con una lágrima.

Un día se acabará el tiempo
Un día olvidaremos todo en un cesto.

Extranjera XIV

No son solo sombras los que traen
los vientos cardinales que vemos desde aquí
caer como una lluvia en el polvo del camino.

Son ruidos de cadenas que arrastran

Nada vemos por aquellos otros ríos
apagados, tenues, viejos
secos como las hierbas en invierno.

Por hoy miremos sin cesar
la hora en la sombra que camina.

Extranjera XV

Un día encontraremos ese largo río.
aquel que perdimos en la infancia
aquel que siempre guardará nuestros amores.

Tú sigues quedándote en la lluvia
y yo, recorriendo por el barro del tiempo
tratando de encontrarte en cada
rayo de luz que abre las puertas de la noche.

No me digas, extranjera, cuánto mar
hemos de cruzar para alcanzar
el huerto prometido y la otra arena
aquella donde sembramos un augusto sueño.

Porfirio MAMANI MACEDO

Porfirio MAMANI MACEDO
e-mail

Porfirio Mamani Macedo ha nacido en Arequipa (Perú) en 1963. Doctor en Letras en la Universidad de la Sorbona. Se ha graduado también de abogado en la Universidad Católica de Santa María, y ha hecho estudios de Literatura en la Universidad de San Agustín (Arequipa) y en la Sorbona. Ha publicado poemas y cuentos en varias revistas en Europa, Estados Unidos, Canada y Latinoamérica. Ha publicado entre otros libros : **« Ecos de la Memoria »**(poesía) Editions Haravi, Lima, Pérou, 1988. « **Les Vigies »**(cuentos) Editions L'Harmattan, Paris, 1997. **« Voz a orillas de un río/Voix sur les rives d'un fleuve »** (poesía) Editiones Editinter, 2002. **« Le jardin el l'oubli »,** (novela), Ediciones L'Harmattan, 2002. **« Más allá del día/Au-delà du jour »** (poemas en prosa), Editiones Editinter, 2000. **"Flora Tristan: La paria et la femme étrangère dans son oeuvre »,** (Ensayo), Ed. L'Harmattan, 2003. **Voix au-delà des frontières**,(Poesía), Ed. L'Harmattan, 2003. Actualmente Reside en París y enseña en la Universidad de Marne La Vallée.

Fuente: everba.org/fall03/watchingtime_casey.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

Watching Time

I’ve been captured by moments:
a thousand eyes
watching time
as it turns fortune to beggars
and gives famine to kings;
Valleys become mountains
and I stand atop
noting the rhythm
so I can play along.

—**C. Haymes 2003**

Fuente: everba.org/fall03/herejia_fabian.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-11-05

Entrevista a La Herejía
Por Fabián Banga

Formación Actual: Alejandro Picciano (Guitarra y Voz), Rodrigo Soler (Teclados, Armónica y Coros), Ernesto Lapeña (Bajo), Diego Chiquetto (Batería), Josemi García (Percusión), Tancredo (Violín) y Mariano Vallejo (Flauta Traversa)

El Rock Nacional en Argentina, o como se le llamaba en algún momento: Música Progresiva Nacional, ha sido siempre un sinónimo de resistencia y de visión alternativa a la realidad que nos rodea. La capacidad de asimilarse a los avatares históricos que nos tocaban vivir marcó a fuego un dominio inconfundible. Tal es así que este movimiento no es solamente musical. Por ejemplo, María Elena Walsh no sólo nos daba canciones para niños en plena dictadura, también nos ayudaba en la catarsis de recuperación frente a las heridas de aquel cuco profundo. Su arte se presenta como un camino de salida de ese dolor íntimo en la oscuridad de la noche, una salida de la mano de una tortuga y una luna en quimono que nos venían a quitar el miedo. De ahí que este movimiento no declarado y nacional de alguna forma también fuese la lucha de la fragilidad frente a la maquina. Y la maquina hoy oxidada se revuelca en el pasado, y la fragilidad nos queda en la literatura, la música y mucho de lo que somos hoy en día.

"El anillo del Capitán Beto" no solamente en su momento llegó a exorcizar un lugar lejano impregnándolo de argentinidad, sino que también nos ofreció una forma de ver el mundo, pensar conceptos universales armonizados con los bizcochitos y el mate. El capitán se va porque no puede aguantar más, y una vez que se ha ido se da cuenta que tampoco aguanta semejante soledad. Termina existiendo en esa tensión que crea una estética única y profundamente poderosa, la de existir en un lugar que ni es adentro ni afuera. De alguna forma, la música, la literatura, la pintura o cualquier arte que se haga afuera del centro, produce algo con una originalidad digna de prestarle atención.

Ese espacio del "ni afuera ni adentro", fue lo que presentí la primera vez que escuché un tema de La Herejía. Había algo indescriptiblemente porteño en su música, pero el compromiso parecía no ser con la nostalgia, sino con una cierta rebeldía primaria, una rebeldía que me sonaba familiar, una visión local fuera de lo local. Quizás lo que agudice este tipo de visión sea el haber estado viviendo más de 12 años fuera del país. Esto coincidía con la realidad de los muchachos de La Herejía, que no estaban tocando en San Telmo o Mataderos, estaban en Madrid. Pero asociar a La Herejía solamente con la nostalgia sería una injusticia. Musicalidad fresca, precisión aguda y trabajo en conjunto hacen del repertorio de méritos de este grupo. Evidentemente no tienen miedo de fusionar un coro de cancha con el más límpido sonido de un violín. Esto viene a recordarnos que el horizonte que se está buscando no es solamente una improvisación circunstancial. A la distancia, y como justa difusión de lo que estos muchachos están haciendo en Madrid, se generó esta entrevista.

¿Cuánto hace que están tocando juntos?

(Alejandro) La banda empezó a fines del noventa y seis, pero se consolidó a fines del noventa y ocho, que fue cuando todo empezó a ser más serio y a tener ideas más claras. Creo que desde que entró Diego Chiquetto se produjo un cambio fuerte consolidando lo que es la banda hoy. Él y yo, que

más de 5 años.

¿Cuál fue el aporte de Diego?

(Rodrigo) Diego consolidó la base rítmica de la banda, estudió muchísimo para grabar el disco, y al empezar a tocar todos los temas con metrónomo, la banda se ordenó y empezó a trabajar más profesionalmente.
Además en la parte creativa nos ayudaba, porque había más posibilidades de desarrollar distintos estilos que antes con otros bateristas no se podían tocar.

¿Cómo fue el tema de la mudanza a España?

(Alejandro) Cuando Argentina estalló a fines del dos mil uno, no quedaban muchas otras alternativas para hacer música. Nosotros acabábamos de grabar un disco y casi no podíamos ni presentarlo, teníamos que gestionar hasta el último tramo de cada concierto. Realmente en lo político era muy deprimente ver como se cargaban al país, y arrasaban con las esperanzas enteras de un pueblo. Entonces decidimos de una manera no muy ortodoxa venirnos a Madrid.

Esto sin saber ni donde íbamos a dormir, si alguna vez íbamos a poder tocar en algún sitio. Era todo pura aventura. Vivíamos todos en un cuarto de una pensión con dos mil instrumentos. No sé si fue por lástima pero nos empezaron a dar conciertos de repente, en salas increíbles, e hicimos muchos festivales con artistas importantísimos de aquí.

¿Cómo es el público que escucha a La Herejía?

(Alejandro) Es muy variado. No solamente hay jóvenes, también viene gente más grande a vernos, cosa que con el rock en Argentina pasa menos. Y obviamente, también vienen muchos argentinos que andan por aquí. En este tiempo somos muchos los que hemos venido a España.

Es decir que de alguna forma se han vuelto una banda de la diáspora argentina en España.

(Rodrigo) Sí, vienen muchos argentinos cuando se enteran que somos de allá, y tenemos un grupito que nos sigue a todos lados. Igual tenemos más público español, la verdad es que a la gente de acá le gusta mucho el Rock Argentino. Estamos muy contentos, ya que el principal problema que tienen las bandas argentinas que vienen a tocar acá, es que dan conciertos, pero sólo van los argentinos, y los madrileños ni se enteran. Quizás las discográficas argentinas tendrían que preocuparse un poco más por promocionar a sus artistas acá, y no encerrarse tanto.

¿Por qué La Herejía?

(Alejandro) Porque es una palabra fuerte, y porque creo que preferimos ser considerados herejes, antes que pro Iglesia Católica. También para reivindicar a toda esa gente que ellos mataron considerándola hereje. Así se cargaron siglos de cultura y sumergieron al mundo en una de sus épocas más oscuras, para pedir perdón 500 años después. Nuestra forma de homenajear a esos mártires del poder eclesiástico es llamarnos La Herejía.

Durante la época del proceso militar en Argentina, la Iglesia también funcionó como un poder inquisidor. Así que todos esos tipos que desaparecieron y mataron, con la santa bendición de la Iglesia, también serían herejes para ellos ¿no? Pues entonces nosotros también lo somos.

Hay mucho de popular en todo el estilo, mucho del barrio, algo claramente local en la música de la herejía. ¿Cómo se reconcilia esto con la idea de estar afuera del país? Es decir, ¿se justifica aún más por el hecho de no estar en lo local? ¿Una especie de diáspora

(Alejandro) Mira, en las canciones nuevas, que estamos preparando para el próximo disco, ya hablamos más de Madrid, del exilio, o del barrio o país.

Pero todo esto a la distancia, como viéndolo de lejos, desde otro lugar. Uno escribe sobre lo que vive, lo impacta, sobre las cosas que lo conmueven, para bien o parar mal. En "Fantasmas Borrachos" hay cosas y lugares comunes sobre Buenos Aires, que no son las mismas que si hubiéramos vivido en Salta o en Córdoba. Y hay otras que sí, porque son más ambiguas. Madrid es una ciudad que está mucho más cerca de casa de lo que parece. Culturalmente son muy similares muchas de las cosas que vivís acá y en Buenos Aires. El barrio y la gente que uno ama viajan siempre con uno, están ahí. Es como un amor más puro, más profundo. Yo no tengo fotos de San Telmo en mi casa, las llevo impregnadas en el alma, en mi acento, en mi forma de ser. No escucho un tango y lloro, lloro si simplemente tengo ganas de llorar; y mucho menos como esa gente que anda pataleando y arma un escándalo por un puto frasco de dulce de leche. Si hay bien y sino otra cosa.

Claro, comparto lo que propones y este tipo de inmigrante frustrado está en todas partes, el que putea a la Argentina adentro y la llora afuera. Pero más allá del argentinito nuestro de cada día, del que necesita el dulce de leche y la banderita para recordarse que es argentino; hay otro tema que si es valido, que es el del desarraigo inspirador, una estética del producir afuera. El producir a San Telmo afuera de San Telmo. Hay algo de esto en La Herejía, ¿no es así? Hay pasajes y temas que te llevan a una cantina porteña, la fainá y el moscato están ahí y son apreciados por el que lo escucha. Y no desde la simple nostalgia sino desde la valides de lo que no existe afuera. Por eso traíamos a Los Fabulosos, que no pueden ser de otra parte que de Buenos Aires. Y esto con la distancia se agranda enormemente.

(Rodrigo) Sí, obviamente la nostalgia aparece a la hora de escribir, uno no pierde nunca sus raíces. Cuando uno se acuerda de su barrio, sus amigos, su infancia, eso está, y aparece siempre...
Nosotros escribimos de lo que nos pasa, de lo que vivimos y de nosotros mismos. Obviamente que eso se va a notar. Porque viví 22 años en Argentina y llevo un año y medio acá. Las culturas son muy similares, pero igualmente siempre hay cosas que hacías allá que acá no se pueden hacer.

¿Son conscientes de la influencia que tuvieron en ustedes grupos como divididos, Los Fabulosos o Fito? Este último sobre todo es claro en vos Alejandro que sos el cantante.

(Alejandro) Yo creo que como Fito, mi primer gran ídolo fue Charly García (siempre lo será). Él fue el que me abrió la cabeza a todo lo que escuché después y me marcó el amor a la música. Entonces de tanto escuchar después se pegan cosas. Después con Fito lo mismo porque al principio era del mismo palo.

Pero es también evidente que, en tu caso, no sólo te influenciaron estos músicos, sino que de esa base construiste un estilo distintivamente personal. ¿Crees que algo similar pasó con los otros músicos de la banda?

(Alejandro) En el grupo somos muchos y creo que el rock argentino tiene grandes nombres, desde donde se pegan las influencias. Nosotros estamos muy orgullosos del rock que se hace en Argentina. Hemos escuchado mucho rock argentino, de ahí que sea lógico que se peguen cosas. Más aún, me da muchísimo placer que músicos argentinos como Spinetta o Atahualpa nos influencien más que músicos de afuera. Eso es un privilegio en Argentina, porque en otros países no pasa.

A pesar de que el CD no es un proyecto a gran escala, suena bien armadito, con pasajes bien trabajados. Sobre todo el arreglo al final de "enanos" (audio) suena muy bien. Cuéntenos un poco sobre el

(Alejandro) Digamos que el estudio no era el más grande, pero no fue un proyecto menor. Había un montón de gente trabajando atrás. Aquí nos habían propuesto grabar ya dos veces en lugares distintos. Una era en vivo, que era muy caótico, y otra en un estudio muy grande en donde querían quedarse con el material y manipularlo ellos. También, en este estudio, querían quedarse con los derechos. Después Mariano Vallejo, que ahora también toca con nosotros, nos ofreció grabar en su estudio y nos consiguió el contrato con la discográfica de su grupo folk: Nemo. Pero ahí tuvimos toda la libertad para poder hacer el disco, y aunque hubiera sido mejor contar con más medios, nuestra intención era poder mostrar el grupo en su estado más puro.

Yo adoro el repertorio del disco y creo que las canciones están muy bien. Pero ha sido un paso increíble tener un disco editado en España, y para el próximo seguro que contaremos con más medios. Pero este será para siempre un disco fundamental en nuestra vida.

¿Quién compone en la herejía?

(Alejandro) En este disco he compuesto la mayoría de los temas yo, pero no siempre es así. Rodrigo también hace muchas canciones, lo que pasó fue que justo este repertorio ya estaba más ajustado. También con el retorno a Buenos Aires de otros integrantes viejos y la entrada de Rodrigo, me acaparé un poco la composición. Eso está buenísimo a la hora de los derechos de autor (risas).

Igual también todos aportamos un montón a cada canción sea de quien sea. También lo hacemos a la hora de versionar un tema, ya que nunca lo hacemos ni parecido al original.

¿Cuáles son los planes para el futuro?

(Alejandro) Grabar otro disco. Si podemos empezando en enero o febrero. Estamos ahora organizando muchos conciertos fuera de Madrid para todo este año. Y lógicamente sería un gustazo y un anhelo que el disco se pudiera editar en Argentina y poder volver a tocar allá, con el disquito abajo del brazo. Sólo hay que trabajar y seguir haciendo las cosas como las estamos haciendo, paso a paso y disfrutando cada momento.

Link: www.iespana.es/laherejiarock

Fuente: everba.org/fall03/tiempo_elsa2.htm | **Edición:** Otoño 2003 | **Fecha:** 2003-10-01

TIEMPO FEMENINO EN LA CIUDAD[1]

Sobre Hombre/Tiempo, de Fina Warschaver

¿Tiempo y ciudad femeninos?

¿Por qué hablar de tiempo y de ciudad como representaciones femeninas? Porque postulo que hay modos de representación del tiempo y de la ciudad que son culturalmente masculinos, y que desde la otra perspectiva tienen diferencias sustanciales. Podríamos decir que esas construcciones espacio-temporales, los cronotopos, que Bajtín definió y enumeró, armando un relato posible de la literatura y el arte de occidente,[2] son construcciones masculinas, y que si no hay casi *cronotopos femeninos* en la historia literaria es por la marginación de la perspectiva de las mujeres en la producción cultural.

El desarrollo de instrumentos teóricos nuevos donde la perspectiva de las mujeres empieza a poder semiotizarse, permite leer en los relatos de *Hombre/Tiempo*, de Fina Warschaver,[3] un cronotopo particular femenino, que espero describir para ustedes. Pero antes de entrar en el tema, vale la pena dar algunos datos sobre esta autora argentina, notable y sin embargo casi desconocida.

Sobre Fina Warschaver

"*Voy a morir sin dejar rastro"*

F.W., "Epitafio en movimiento"

La originalidad y el talento de esta escritora solitaria es tan fuerte como secreta su existencia. Fina Warschaver nació en 1910 y falleció en 1989. Fue narradora, poeta, dramaturga, ensayista y música. Fue también una relegada integrante del Partido Comunista Argentino, cuya fuerte influencia cultural en el país se mantuvo, con continua decadencia, hasta la irrupción de la dictadura militar en 1976. Como se sabe, los críticos del entorno comunista consideraban a la estética realista y a la denuncia política factores suficientes para celebrar una obra literaria y Warschaver fue saludada por su primera novela, *El retorno de la primavera*, de 1946, como un nuevo Roberto Arlt, con todas las

connotaciones de “realismo comprometido” que el mote tenía entonces. Pero ya la segunda, *La casa Modesa*, de 1949, donde se experimentaba con la deformación temporal, la mezcla de géneros y un cierto verosímil surrealista, fue juzgada por “formalista”. La poderosa institución crítica de la vieja izquierda le había abierto las puertas del Parnaso, perdonándole explícitamente su condición de mujer, pero ahora la expulsaba. Elías Castelnuovo, un escritor ligado al Partido, hoy no demasiado valorado pero entonces verdadero pope de la llamada “Generación de Boedo” elogiaba privadamente la obra en una carta donde escribía:

“Si se tiene en cuenta que *La casa Modesa* ha sido escrita por una mujer: muy bueno. Sabe usted escribir, sabe pensar y también construir. Su fuerte, no obstante, a mi juicio, es su punto vulnerable. (...) Para frecuentar los así llamados territorios nocturnos del alma y proyectar allí alguna luz se requiere una valentía y una franqueza difícil en el hombre, casi insalvable en la mujer. Insisto, para su gobierno, que usted tiene condiciones literarias nada frecuentes en la mujer.”[4]

Si estos fueron los “elogios”, podemos imaginar los denuestos. Es que así como el realismo de Arlt es sumamente discutible, la búsqueda de lenguajes de Warschaver –nada arltiana- no se contentó con un casillero que le proponía fácilmente la consagración. Las experimentaciones a que se atrevió su escritura, sumadas a su condición de mujer, motivaron que el aparato partidario, tan eficaz durante esas décadas para legitimar a los escritores, no se ocupara de consagrarla, el compromiso militante de su vida motivó que desde el campo cultural de la derecha también se la ignorara. Hay que agregar a estos factores de exclusión otros dos: que Warschaver era judía y que estaba cerca del feminismo, pero además era incapaz de autocensurarse y reflexionaba sobre ambas cosas en algunos textos. Las menciones al conflicto de identidad del judaísmo no le gustaban al Partido (cuya política al respecto obedecía los mandatos de una URSS antisemita, pese a tener en sus filas un alto porcentaje de judíos), las que podían considerarse preocupaciones feministas no le gustaban a nadie.

Warschaver crea su obra peleando contra dos codicionamientos feroces: los que la sociedad le impone por ser mujer y los que el aparato partidario comunista le impone por pertenecer a sus filas. Ambos condicionamientos están condensados en la figura de su célebre marido, el dirigente Ernesto Giudici, un brillante integrante del Comité Central del Partido Comunista Argentino que, después de muchos años de callar sus disidencias, rompió con el PC en una polémica pública, durante la fiebre política de 1973.

Si antes de la ruidosa ruptura de su marido con el PC, Fina era una figura marginal, insertada en una institución que la asfixiaba, después de ella su posibilidad de ser reconocida se esfumó por completo, paria hacia la derecha y hacia esa

izquierda a la que había entregado tantos años de su vida.

Dejó, además de algunos libros editados (muchas veces pagando las ediciones)[5] una importante obra inédita entre la que se cuenta un Diario íntimo. Cuando se cumplieron diez años de su muerte, en 1999, sus hijos prepararon un Dossier con fragmentos de su Diario, de artículos, opiniones de críticos contemporáneos a su obra y otros materiales. La profundidad y la belleza de la reflexión estética de los fragmentos del Diario de Fina son extraordinarias.

¿Existe un tiempo femenino?

Hombre/Tiempo, titula Warschaver el libro de cuentos que publicó en 1973. "Hombre" falso universal que en realidad, sin que ella pudiera –porque no la tenía su época- tener conciencia, más bien hubiera debido ser, por una vez, "mujer". Dijimos: tiempo y ciudad. Comencemos por el primero.

¿Por qué es diferente el tiempo femenino? La concepción extendida y hegemónica del tiempo en nuestra sociedad está fuertemente ligada al del trabajo abstracto, el que permite medir el trabajo gelatinizado en la mercancía, para citar a Marx. Es un tiempo urbano, el del trabajo rentado social, un tiempo capitalista, impuesto a todas las clases sociales. Es medible, cuantificable, igualable, homogéneo y abstracto hasta la desazón (porque no importa si una hora de trabajo se usó para construir acero o caramelos, balas o vacunas, su valor será idéntico); no supone en su transcurso enriquecimiento y experiencia, sino agotamiento y deterioro. La repetición cansa, desgasta, envejece. Sometidos a él los humanos se amortizan como las máquinas; la vejez es un mal para los hombres y una devaluación completa para las mujeres.

Como ha señalado Luce Irigaray, esta concepcón de tiempo impuesta a toda la humanidad es masculina, aleja a los humanos de la temporalidad concreta, del tiempo como experiencia única, como transcurrir de *una* vida. Y aunque, alienadas e ignorantes, nosotras las mujeres también estemos atravesadas por él, la marginación, las tareas que culturalmente se nos han destinado y el privilegio de que nuestros cuerpos y nuestra existencia estén marcados por los ciclos, nos da la posibilidad de guardar la experiencia de otra concepción del tiempo, una experiencia que –si no negamos- podemos rescatar para la especie humana, con la que podemos hacer, como Warschaver, literatura.

Mujeres vírgenes, ovulantes, menstruantes, gestantes, menopáusicas: cada experiencia del tiempo está indefectiblemente ligada a la naturaleza pero también a nuestras elecciones, decisiones, afectos, a nuestra vida concreta. Nuestra cultura, sostiene Irigaray, olvidó "que el tiempo en la vida de una mujer es particularmente irreversible, y que se adapta menos que el del hombre a la economía repetitiva, acumulativa, entrópica, en gran parte no evolutiva, que anula nuestro entorno actual."[6]

Cuando la madre habita la ciudad

Pasemos a la ciudad. Para tomar un aspecto de la ciudad en representación masculina, recordaré las observaciones de Benjamin sobre “El hombre de la multitud”, de Poe.[7] Entre la multitud urbana, dice Benjamin, el paseante ya no camina relajado y confiado. ¿A dónde va el desconocido que marcha al lado? ¿Quién es? ¿Qué es ese bulto que le asoma en el pantalón? ¿Un cuchillo, un revólver? ¿No puede venir de cometer un crimen, no puede dirigirse a cometerlo? En esta selva humana el espacio aparece hípersemiotizado, atiborrado de signos por descifrar, y el semejante se vuelve una amenaza. Aparece la paranoia por primera vez como fuerza de representación literaria.

El *flanneur* baudelairiano que escribe *Las flores del mal* agredido por el shock deberá volverse cada vez más lúcido y alerta para leer los signos múltiples de amenaza. Con el ingrediente de la duda (privilegiado en el género fantástico) , será para él más angustiante leer el espacio que lo alberga, en el que transcurre el tiempo de su vida. Con el correr del siglo XX, la ciudad será cada vez más objeto de híperinterpretación, de duda, un mundo donde sólo los paranoicos obsesivos pueden defenderse. Lo que se ha dado en llamar “ficción paranoica” construirá buena parte de la narrativa más interesante del final del siglo; el desarrollo tecnológico, la globalización, el poder político y económico cada vez más abstracto, el fetiche mercancía llevado a niveles que ni Marx hubiera podido imaginar, todo parece contribuir a que el cronotopo urbano paranoico y obsesivo sea una tendencia fundamental. Basta pensar en una novela de Marcelo Cohen para entender de qué hablo.[8]

Y basta pensar en un relato de Fina Warschaver para diferenciarlo y entender lo que propongo llamar, tentativamente, el cronotopo femenino de la ciudad capitalista. Todos estos cuentos transcurren en ciudades. Salvo uno, “Viola d’amore”, los otros trabajan con el cronotopo urbano. Veamos "El último judío", donde la ciudad es escenario y lugar de observación de un hombre solo. En este relato casi mágico y musical, de refinadísimo lenguaje, Amós, maestro de religión, reflexiona con angustia y honestidad una teoría que le ha dicho un joven que ama a una mujer no judía: la división enriquece, “¿No cree maestro, que, en cambio, en vez de uno, siempre igual a sí mismo, seremos dos unos y después cuatro y así seremos muchos más que ese uno que se mira a sí mismo en un espejo inmutable?” “Por división”, dice Pablito, “nada ha dejado de ser”.

Atormentado por esta idea que cuestiona toda su tradición, Amós deja transcurrir el shabat en su cuarto frente al mercado del Abasto, mientras el texto se vuelve cabalístico y acompaña su conflicto con descripciones de una ciudad

ofrecidas al desciframiento, en ese espacio del Mercado en el que transcurren sus días. En el texto hay signos ofrecidos a la interpretación –aunque no se explicite-, pero no paranoia. Nada amenazante en la ciudad, nada en contra de Amós. No es una ciudad idealizada: hay suciedad, vanidad, actividad comercial, sin embargo es una ciudad acogedora.

El habitat como madre: esta ciudad cuya presencia es constante, muda y significativa a la vez, tiene que ver con lo materno. En efecto, mezclado con las descripciones urbanas y con las preguntas de Amós, el recuerdo amoroso de su madre ausente permite que todo tenga sentido. En ese mundo masculino de la ley judía, del maestro conflictuado y el deber, la madre insinúa una lógica diferente del logos y la racionalidad:

"Ahora, perdido y solo, Amós siente la atracción de los números y los libros que abandonan las estanterías apolilladas y cubren la mesa sin memoria. Porque otros, antes que él, se perdieron por los números.

‘Déjeme, máma, ahora no quiero dulce de ciruelas remolacha. Déjeme solo, usted no puede ayudarme con su dulce de ciruelas y el pogrom de Tatarbunar. (...) Déjeme, máma, con su dulce de ciruelas. Estoy leyendo a Pitágoras.”

Sin embargo, el recuerdo no lo deja. En algún momento Amós abraza para el futuro del pueblo judío el beneficio de la mezcla y la dispersión y el texto entra en una dimensión mágica en la que Amós predica el nuevo deber entre sus hermanos de la diáspora. El tiempo se mueve, parecen pasar muchos años, pero el espacio no ha cambiado. Amós del futuro sigue en shabat, en su departamento del Abasto:

“En el año 2033, Amós se sacó los zapatos y descansó. Está en paz. (...) se preparó a recitar la oración de medianoche. Pero no pudo ver nada. El foco de luz de neón se había descompuesto. El foco recién colocado detrás del mercado de Abasto. Hay apagón sin duda Tanteando ha encontrado los viejos candelabros pulidos por la mano de las edades”

Son los candelabros pequeños, los ha traído la madre de Tatarbunar, tradición femenina: “Pasaron de mano en mano, de pogrom en pogrom”. Contra la muerte y la destrucción, la madre transmite la cadena de la vida, no sólo biológica sino culturalmente. La luz de los candelabros es la tradición. Contra la filosofía, el psicoanálisis y tantos discursos que, desde la perspectiva patriarcal, sostienen de diversos modos que la madre es naturaleza y el padre, cultura y ley, la madre es aquí la que transmite la ley, dice lo que se puede y lo que no se puede[9]: “¿En viernes no es pecado, máma, sentir en la boca el gusto apenas ácido del dulce de ciruelas remolacha? Y mámma-que-en-paz-descanse diría que

Volvamos a Amós en su pieza, tanteando los candelabros ancestrales para alumbrarse en la ciudad a oscuras. Es desde ese exterior de donde inexplicablemente aparecerá la madre, con su pregunta y su sabiduría:

“No puedo creer que esa claraboya me mire como un ojo irritado. Es la claraboya de la casa de enfrente. (...) Veo la puerta de enfrente abierta. Veo una forma de mujer que avanza. Pero, ¿es el vidrio empañado que borra su cara? Ahora la luz de neón resplandece sobre su cabeza y la claraboya es un redondo vientre luminoso.“

Amós había predicado una nueva ley y había terminado; ya sin zapatos, estaba dispuesto a descansar. Pero llega la madre, alucinación confundida con el afuera, con la lluvia sobre la ciudad: “En mis ojos usted resbala como la llama de la vela sobre un vidrio mojado.” Llega, habla y termina el relato. ¿Podría creerse entonces que cierra todos los sentidos? Sin embargo, lo que dice es una pregunta, sólo una duda, un interrogante que obliga a replantear todo y volver a empezar. Así el cuento termina con esa circularidad que no hace sino subrayar el perpetuo conflicto:

“Al amanecer, en el patio, detrás del Abasto, el Judío Errante se puso los zapatos y empezó a desandar su camino.”

La interpretación y la duda participan en el cronotopo urbano femenino de “El último judío”, pero no hay ficción paranoica. La identificación entre el habitat y lo materno aporta una serenidad, una seguridad que quita amenaza a lo interpretado y vuelve a la duda una falta tolerable, enriquecedora, que permite desandar camino y reformular preguntas.

El tiempo que no encaja en ningún lugar del calendario

El tiempo femenino que convoca la mámma de Amós está enmudecido y marginado, condenado a la derrota, en dos cuentos: “La carrera imposible” y “Vender un recuerdo”.[10]

“El tiempo que no retrocede nunca y la memoria que retrocede siempre entablan-emprenden la carrera imposible”, es leit motiv de uno de ellos. En “Vender un recuerdo”, “la memoria que retrocede” intentará dar a un inmueble urbano un valor que el mercado capitalista no puede otorgarle. En nombre de la vida que creció en esa casa, de la niña que allá se hizo mujer, de la madre que allí trabajó para que crecieran sus hijos, del padre que dio amor y valores, de cada recuerdo concreto contenido –como la abstracta gelatina de trabajo humano- en cada ladrillo de esa mercancía, una viuda intentará convencer a un agente inmobiliario del alto valor de su casa. Pero “el tiempo que no retrocede”, el “progreso”,

desvalorizaron la casa, la materialidad del valor de uso (dentro de la cual está también la materialidad de los cuerpos que se mimaron entre esas paredes) no cuenta en el mercado, el único valor es el valor de cambio.

Aunque el valor mercantil esté dado por el tiempo, se trata del tiempo abstracto. No hay, entonces, representación ni reconocimiento para el que atraviesa, penetra cada historia humana. La inadaptación femenina que denuncia Irigaray es exactamente lo que mueve la escritura en "Vender un recuerdo". En "La carrera imposible" la trama es muy distinta pero el conflicto, de otro modo, sigue presente: en la carrera entre "la memoria" y "el tiempo", la primera siempre pierde, deja un resto que no tiene representación en la medida del tiempo oficial. Y ese resto *duele*.

"Me duelen", dice Flora Flores, la protagonista, "los años bisiestos cada cuatro años, me duele ese tiempo que no cabe en los años normales y produce una desazón, una inquietud, como todo lo que no puede establecerse y repartirse en partes iguales y que no encaja en ningún lugar del calendario. Tampoco le dije que León no me había hablado del tiempo sino de ciudades, de grandes ciudades, de pulmones llenos de aire y de ciudades perfectas, en la vieja oficina del Pasaje Barolo."

Como antes se opusieron el número de Pitágoras y el sabor del dulce de ciruelas en la boca, ahora se oponen las ciudades "perfectas", su racionalidad cuantificable, a un tiempo inmedibe, un resto que el sistema no agarra. El tiempo de trabajo humano que la humanidad lee en la mercancía y el que *no lee* pero sin embargo construye la vida, sin reflejo, sin valor, sin reconocimiento ni modo posible de decirse, pero operando. Ese tiempo que "Vender un recuerdo" pide que se valore, que se integre al sistema. El ama de casa inocente que en ese relato reclama al mercado y la intelectual consciente de su marginación que reflexiona en "La carrera imposible" padecen la misma inadaptación, el mismo enmudecimiento, y su angustia entra quizás por vez primera en la literatura.

Ciencia ficción y tiempo femenino

"América, el viaje y los automóviles" y "El empleo del tiempo" trabajan con la ciencia ficcion –territorio privilegiado de la ficción paranoica- para explorar el límite al que el tiempo del capital puede llevar, en su devenir inmanejable, abstracto, inhumano. El primero imagina con humor una ciudad en la que la masividad del consumo termina impidiendo el viaje, la movilidad por el espacio durante el tiempo. Igual que en el hall donde Flora Flores sufre su marginalidad (verdadero cronotopo urbano del que no tengo tiempo de hablar), la familia de "América, el viaje y los

resiste, observa, interroga, acá la tecnología se encarga de hacer vivir a la familia un tiempo turístico de alienación e ilusión en el que creen viajar por lugares a donde en reaidad no viajan, correr peligros que en realidad no corren y hasta hacerse preguntas profundas, que en verdad no se hacen.

Es la ciudad alienada de la ficción paranoica, donde la tecnología tiende constantes trampas a los lúcidos, pero la voz narradora no está comprometida con la investigación paranoica de la trampa; se burla, distante y serena, de la familia que consume la alucinación del viaje.

En “El empleo del tiempo”, al contrario, la voz narradora sí acompaña a los científicos de un mundo futuro y perfecto en una búsqueda desesperada por la ciudad racional y utópica que el cuento imagina, a donde la tecnología, la inteligencia y la justicia social lograron regalar al ser humano el ocio. Una vez más, la obra de Warschaver discute con los lugares comunes del Partido Comunista de esos años. La ciencia ficción soviética se dedicó a menudo, como propaganda a futuro, a imaginar las bondades y perfecciones que el régimen socialista traería a la humanidad, en su extraordinaria evolución tecnológica.[11] En “El empleo del tiempo”, ese tiempo que “duele” a Flora Flores en “La carrera imposible”, ese devenir de experiencia que el logos masculino desprecia e ignora, duele todavía más, porque el Estado lo ha negado por decreto. Los científicos del cuento lo convocan, entonces, de modo secreto, infantil, vergonzante, y uno de ellos, el más audaz, encontrará allí la piedra filosofal.

¿Y cómo es ese tiempo que convocan los más evolucionados científicos del Mundo Superior? Acá la ironía de Warschaver: es el del dulce de ciruelas cociéndose en la olla, tiempo del trabajo manual, artesanal, anticomercial y por todo eso femenino, que florece como un secreto prohibido en el corazón de la ciudad.

Y por último, en esta recorrida rápida por *Hombre/Tiempo* buscando diversas manifestaciones del cronotopo femenino de la ciudad, me detengo en la plaza pública, a donde cierra el libro, y su “Epílogo del peor enemigo, del Ave Cantore y de la Musa en Calzones" (donde Warschaver ajustó cuentas con los burócratas comunistas). La plaza, donde se dirimen los conflictos del Orden de Clases, se vuelve lugar donde los opresores del Orden de Géneros ejercen la violencia y el disciplinamiento contra una escritora, espacio donde se cumple la tradición semita de apedrear a la que peca o la que, como repite Flora, “está al margen”. Ahí Amós se hace mujer y la escritura, puro presente, porque desde ese puro presente del padecer las piedras, padecer el enmudecimiento, se ha escrito el libro.

“Todo él es ahora una masa caliente de mujer caída en la plaza desierta. (...). Con la cabeza caída sobre el hombro, trata de

Y yo me tomo de la cintura y me levanto y camino. Camino solo. Uno entre todos."

---

[1] Esta ponencia fue leída en mayo de 2002 en las Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires.

[2] Bajtín, Mijail, “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica). En su *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.

[3] Warschaver, Fina, *Hombre/Tiempo*, Buenos Aires, Ediciones del Botero, 1973

[4] Carta de 1949, citada en Bernazza, Claudia, “Una inteligencia en libertad. Fina Warschaver y la escritura femenina en un mundo de hombres”, *La Prensa*, Bs. As., 5/3/1995.

[5] Para una lista completa cf. Drucaroff, Elsa, “Pasos nuevos en espacios diferentes”, en Drucaroff Elsa (dirección), *La narración gana la partida*, Volumen 11 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina dirigida por Noé Jitrik*, Bs. As., Emecé, 2000. De este artículo se ha tomado la información biográfica.

[6] Irigaray, Luce, “¿Qué edad tienes?”. En su *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992.

[7] Benjamin, Walter, “Sobre alguno temas en Baudelaire”. En su *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta – Agostini, 1986.

[8] Fernández, Adriana, “De cómo un hombre saca a otro de un pozo. Algunos aspectos de la narrativa de Marcelo Cohen.” Inédito.

[9] En este cuento, podría demostrarse, Dios es también Diosa Madre. Lo femenino es un ingrediente decisivo en la construcción de Dios, un ideologema sumamente original que se detecta en el texto a cada rato.

[10] Mi alumna Lorena Cadish (FyL, UBA) trabajó el problema del tiempo femenino en “La carrera imposible”. Agradezco sus observaciones, algunas de las cuales fueron productivas para mi trabajo.

[11] Capanna, Pablo. *El mundo de la ciencia ficción. Sentido e historia*, Buenos Aires, Letra Buena, 1992.

[Texto Crítico [Narrativa [Poesía [Multimedia
ISSN: 1668-1002
e verba

BAUDELERIANA

Astucias que le son y astucias que no le son
dijera Ovidio: los tacones
le son, ojalá altos, lo bestial
visible, los pezones, no importa
lo exiguo del formato, el beso
bien pintado, parisino
el aroma, azulosos
sin exceso los párpados, sigiloso
el zarpazo drogo y longilíneo
de su altivez, visionario
el fulgor, especialmente eso, visionario el fulgor.

Y, claro, áureos los centímetros
ciento setenta del encanto
del tobillo a las hebras
torrenciales del pelo. -"Piénsese
irrumpe entonces a esa altura Borges con asfixia, ¿quién
sino el Aleph pudiera entera esquiza y
baudeleriana así olfatear, besarla en el hocico,
durarla, perdurarla en su enigma, airearla,
mancharla por lo hondo hasta serla, al galope
tendido del tedio?. ¿Quién,
especialmente eso, la hartara?"

Especialmente nada, muchachos, ¡videntes
de otra edad! ¡Borges,
Publio Ovidio!, nada: lo cierto
es que no hay nada, salvo
cada 28 sangre
de parir y ése es el juego. De ahí vinimos viniendo los
poetas malheridos aullando
mujer, gimiendo
hermosura, Eternidad
que no se ve: especialmente eso, muchachos,
que no se ve.

Gonzalo ROJAS
París, noviembre 2003

Invierno 2003

Fina Warschaver

Editor: Fabián Banga
Editores invitados: Elsa Drucaroff y Alberto Giudici
21 de enero del 2004

Editorial

¿Quién es Fina Warschaver?
por Fabián Banga

Texto Crítico

Escribir para un tiempo que no había llegado. La narrativa de Fina Warschaver
por Elsa Drucaroff

Navegar el océano de la memoria. La voz de Flora Flores en “La carrera imposible”, de Fina Warschaver
por Lorena Cadish

Una mujer políticamente incorrecta. En torno a “La Casa Modesa”, de Fina Warschaver
por Oscar Taffetani

Los territorios nocturnos del alma
por Daniel Link

Textos de/sobre Fina Warschaver

Sobre el arte

Las pasiones literarias de Fina Warschaver ("La ascensión trashumana de Dante" y "Petrus Borel, el Licántropo")

Suicidio por un piso encerado (Cuento)

El último judío (Cuento)

Lecturas y Reflexiones ("Leyendo a Borges...", "Leyendo *Mito y Lenguaje*", "Leyendo a Heidegger" y "Sobre *Solaris* y la memoria")

La mujer ("Buenos días, mujeres", poema y "Mujer Violada", Carta de Lectores al diario *La Nación,* el 23 de septiembre de 1989, Fragmentos de las cartas enviadas a F.W.)

Apuntes autobiográficos ("Tatarbunar: la sangre no está callada...", Palermo y el tango, "Detrás de mucho tiempo...", "Sobre naufragios e iniciación literaria", "Estoy en libertad...", carta y "La muerte de Medina Onrubia")

Ficha bio-bibliográfica

Carta a Héctor Agosti (FW)

Epitafio (Poema)

Multimedia

Fotos de Fina Warschaver

¿Quién es Fina Warschaver?

Cuando para el pasado numero de otoño Elsa Drucaroff nos ofreció el texto "Tiempo Femenino en la Ciudad, Sobre Hombre/Tiempo, de Fina Warschaver", a prácticamente todos los integrantes de la editorial, amigos y colaboradores de Everba, nos surgió la pregunta: ¿quién es Fina Warschaver? Escritora evidentemente desconocida inclusive para muchos lectores y estudiosos que conjugan el tema feminista y la literatura argentina, Fina Warschaver es una de las grandes olvidadas en las listas de estudio de la literatura argentina y latinoamericana. Mujer, feminista, judía y comunista quizás sean algunas de las razones por la cual fue ignorada por la usual y discriminatoria mirada electiva propuesta por el patriarcado criollo. Pero en contraposición a este proyecto de descarte, sería aún más terrible justificar y releer a Fina desde esos cuatro atributos individuales. Porque más allá de lo que ella era en lo personal, era también escritora. Y desde esta realidad independiente de todo contexto, algo seguramente tiene que haber en su discurso que no negocia con la lectura canónica. Ese "¡No cederé!" que nos señala Elsa, tiene que evocar algo más profundo que la directa y justificada resistencia social. Una pista que nos motiva a navegar sus textos en esta dirección, es el abierto rechazo que recibió por parte de la derecha oficial y la izquierda "revolucionaria". El no ceder, acaso, dialoga con una tensión primaria, algo relacionado con cierta cábala cotidiana. Esta mirada aguda apunta a una verdad acuñada en lo personal y habitual que desmantela proyectos universalizados que olvidaban al individuo concreto. Algo del aprender ciencia arcana de los guisos cotidianos, que Sor Juana en su momento supo señalar. Probablemente ahí esté el poderoso aparato independiente incompatible con proyectos de izquierda y de derecha, que Fina vino a desenmascarar. Una mirada al individuo antes de los proyectos globalizados, una vuelta al individuo existente en una historia personal, con tiempo y espacio. Y de ser así, Fina se habría adelantado 50 años al pensamiento filosófico y la crítica de su momento. Pero que ella misma anuncie y señale en sus escritos, los tiempos dirán hasta dónde llegara su voz.

Este numero es la introducción a un trabajo más ambicioso que unirá su obra completa con trabajos de crítica literaria sobre la autora, en formato de libro impreso. Para este primer y mediano proyecto, que está en estos momentos disponible para el lector, fueron convocados como editores invitados el hijo de Fina, Alberto Giudici (quien cuenta con los trabajos literarios editados e inéditos de la autora) y nuestra amiga Elsa Drucaroff. Son de Alberto las notas que acompañan explicando y orientando el contexto de los trabajos de Fina. Sin el enorme apoyo de estos dos entendidos en el tema, este trabajo no hubiera sido posible de producir.

Fabián Banga
Berkeley, California
21 de enero del 2004

Escribir para un tiempo que no había llegado.
La narrativa de Fina Warschaver.[1]
Por Elsa Drucaroff

"Figura solitaria en la literatura argentina. No pertenece a ninguna escuela y a veces parece que no pertenece a ninguna época", se dijo de Silvina Ocampo. Estas palabras, sin embargo, también describirían con precisión a Fina Warschaver (1919-1989), valiosa narradora, dramaturga, poeta, ensayista y música casi desconocida. Warschaver pertenecía al Partido Comunista Argentino, cuya fuerte influencia cultural se mantuvo, con continua decadencia, hasta la irrupción de la dictadura militar de 1976. Los críticos del entorno comunista consideraban a la estética realista y a la denuncia política factores suficientes para celebrar una obra literaria y Warschaver fue saludada por su primera novela, *El retorno de la primavera*, como un nuevo Roberto Arlt, con todas las connotaciones de "realismo comprometido" que el mote tenía entonces. Pero ya la segunda, *La casa Modesa*, de 1949, fue juzgada por "formalista".

Es que *La casa Modesa* no sólo se atrevía a experimentar (de modo bastante solitario en el contexto de la narrativa argentina de entonces) con la estética joyciana, las técnicas del fluir de la conciencia, el trabajo con la subjetividad, el tormento, la asociación libre, las confusiones entre lo alucinatorio y lo real. Hacía además algo que era completamente inédito y audaz: daba voz a una subjetividad que hasta ahora no había hablado, l*a del ama de casa*. Un ama de casa que –sin ostentación ni declaraciones, pero sin ningún disimulo- era también lectora, escritora y militante política.

La voz que hablaba en esos cuentos, a menudo como protagonista de la trama, era una voz femenina que reflexionaba con brillante profundidad filosófica sobre la especie humana y que al mismo tiempo se angustiaba por las medias que había que remendar para sus hijos o el agua que se había caído sobre el piso encerado, una voz que podía detenerse conmovida en los sutiles gestos con que los niños expresan su dolor, su humillación o su vergüenza, y en los nada sutiles mecanismos políticos de la humillación colectiva y social; una escritura de la subjetividad, de los pensamientos obsesivos y angustiantes del encierro doméstico, que coexistía con la observación comprometida de la realidad histórica argentina.

Puede entenderse que semejante coexistencia suponía, en ese tiempo completamente insensible a la cultura femenina, un escándalo mayúsculo, pero un escándalo sobre todo inconsciente de sí mismo, que se expresaba como incomprensión y desconcierto, aunque también como admiración. Una admiración reticente, extrañada, que no eludía el reproche. Así fue como *La casa Modesa* cosechó elogios ambiguos, por ejemplo la carta que Elías Castelnuovo, que a su vez tenía una muy difícil relación con el Partido Comunista, envió a la autora:

"Si se tiene en cuenta que *La casa Modesa* ha sido escrita por una mujer: muy bueno. Sabe usted escribir, sabe pensar y también construir. Su fuerte, no obstante, a mi juicio, es su punto vulnerable. Porque su fuerte –el psicoanálisis- es de doble filo. Para frecuentar los así llamados territorios nocturnos del alma y proyectar allí alguna luz se requiere una valentía y una franqueza difícil en el hombre, casi insalvable en la mujer. Insisto, para su gobierno, que usted tiene condiciones literarias nada frecuentes en la mujer."[2]

Por todo esto el Partido, esa poderosa institución crítica de la vieja izquierda que antes le había abierto las puertas del Parnaso, perdonándole explícitamente su condición de mujer, ahora la expulsa, precisamente porque esa literatura, pese a su compromiso político y su auténtica intención de participar artísticamente en una lucha más amplia, no logra ni quiere disimular su especificidad femenina.

Luego de *La Casa Modesa*, Fina escribió –además de otras cosas- otras tres obras narrativas: *El hilo grabado* (1961), *Hombre-Tiempo* (1973) y una

Silvina Ocampo trabajó generalmente con la narrativa decimonónica, deshaciendo bruscamente la "belleza" de un estilo refinado, Warschaver exhibe por el contrario una escritura musical y perfecta que incursiona en las rupturas de las vanguardias del siglo XX pero también las deshace, las desobedece, las sostiene sólo a su manera. Obsesionados en una reflexión filosófica extremadamente original, los cuentos de *Hombre-Tiempo* utilizan el vértigo de la asociación libre, la ruptura de la sintaxis y la lógica temporal y otros recursos vanguardistas para crear una literatura que no se parece a nada.

Hombre-Tiempo es un libro ilegible en 1973 porque, pese a que su título remite a los valores que la época considera positivos en una obra de arte, habla de un tiempo de la experiencia femenina. Un crítico sensible como Norberto Soares se confiesa, frente a este libro, honestamente estupefacto. Percibe algo incalificable en ese desborde de escritura, algo que casi alcanza a definir: "Se trata, en definitiva, de convertir al lenguaje en un camino a través del cual surgirán las imágenes y obsesiones de un *tiempo interior*, en el cual pasado y presente se hallan íntimamente vinculados".

¿Cuál es la clave de esa diferencia entre el tiempo histórico-social que la mirada masculina, acostumbrada a manejarse legítimamente en el espacio público, a protagonizar con grandes actos su devenir, ha sido capaz de captar en grandiosos frisos, y el "tiempo interior" de los cuentos de Warschaver, el que vincula en ciclos el pasado y el presente y no es público, es interno? Es el latido íntimo, el tiempo que las mujeres, asociadas ancestralmente con los ciclos de la naturaleza, entregadas a los ritmos de la menstruación, el embarazo y el parto, destinadas por la cultura a preservar la memoria familiar, los pequeños relatos, tener un rol protagónico en los rituales hogareños de la vida y de la muerte, son a menudo capaces de registrar con una sensibilidad especial. Es el tiempo que Warschaver cree leer en Borges, tal como plantea en un bello fragmento de su diario íntimo:

“Leyendo El hacedor, de Borges, pienso que los comunistas somos seres que hemos perdido la capacidad de sentir y conmovernos por las pequeñas cosas que son las que mejor revelan el Universo. Los orientales lo sabían bien, en una brizna de paja abarcaban el mundo. (...) Nosotros queremos abarcar el tiempo y la historia, es decir, tenemos una visión panorámica de todo pero ella es, necesariamente, epidérmica. La directriz del movimiento borra de nuestra vista el hecho, la anécdota, y caemos en las generalidades. Basándonos en lo descubierto por Marx –quien no procedió en nuestra forma sino como todo experimentador, guiándose por la observación-, nuestra concepción del mundo ya no nos permite avanzar, porque fija y detiene nuestro pensamiento. Adoro ese polvillo de lo cotidiano que hay en artistas como Borges, y que a nosotros nos faltará siempre. A menos que abandonemos nuestra mentalidad totalitaria.”[3]

Y son estas anécdotas de la vida y de la muerte las que, por ejemplo, en “Vender un recuerdo”, llevan a una voz femenina desatada, verborrágica, a intentar convencer al dueño de una inmobiliaria del dinero que vale una casa. Un súbito narrador en tercera persona clausura la casa y el texto: “Cerró la casa, y al guardar las llaves encontró en el bolsillo el pedacito de yeso con que marcaba los moldes de sus vestidos y, maquinalmente, escribió en la puerta de hierro: Aquí vivió un marido. Se murió Pato.”[4]

Aunque la asociación libre y el absurdo construyen estos relatos con ecos surrealistas, Warschaver no comparte las preocupaciones del surrealismo.[5]

Aunque la fusión de géneros -narrativa y el ensayo filosófico- es influencia de Borges, ella no toma de él sino -lo sepa o no- de su propia e innombrada experiencia femenina, sus obsesiones. Desde esa experiencia se suceden el desorden temporal, las incoherencias y la coexistencia de vivos y muertos en "La carrera imposible", o se multiplica a un protagonista, Amós, varón y hacia el final, mujer, que atraviesa -siempre diferente- casi todos los relatos.

En “El último judío”, las armonías musicales y la riqueza de las imágenes

el problema de la identidad judía en 1973, cuando la política internacional soviética frente a Medio Oriente dictaba la posición sobre el tema. Ser judío (o, en general, ser diferente) no era en este entorno un problema, sobre todo desde esa visión panorámica que Fina tan bien subraya y cuestiona en su *Diario*.

“Lo uno no puede dividirse sin dejar de ser”, enfatiza desesperado Amós, cabalista, inmigrante, religioso, frente a su querido alumno que se enamoró de una mujer no judía, quien le objeta: “¿No cree, maestro, que, en cambio, en vez de uno, siempre igual a sí mismo, seremos dos unos y después cuatro, y así seremos muchos más que ese uno que se mira a sí mismo en un espejo inmutable?”

Con esta pregunta llena de sugerencias, Warschaver está rompiendo desde la literatura la cárcel del monismo hegeliano, esa tarea que emprenderá algunas décadas después la filosofía feminista.

En “El último judío”, la perspectiva del joven invade la escritura, el ser judío se extiende y disuelve en una humanidad donde “todos, completamente todos, son una infinitésima parte de nosotros”. El conflicto parece resuelto en los términos “políticamente correcto” de la izquierda antisionista de la época, pero nada es tan sencillo: la memoria milenaria de su pueblo aparece ante Amós desandando los tiempos, fusionando mito e historia. Una mujer madre irrumpe e interroga: “¿Y quién recordará?”. Es la matriarca Raquel, pero no solamente: también es la entrañable “máma” muerta del memorioso Amós. Con una pregunta materna sin respuesta termina un cuento donde memoria y maternidad ponen en tensión toda certeza.[6]

Hacia el final, *Hombre-Tiempo* representa lúcidamente, en su propia escritura, el peligro de estar escribiéndose: "Optimistus (...) le grita: ‘Aquí está el Ave Cantore. Él te publicará *Hombre-Tiempo*’. Con la voz rallada del mimetismo, el Ave Cantore flota a la altura de la rodilla de Amós. Y en su mirada hay una total reprobación. ‘Tenemos que discutir tu libro’. ‘No puedo discutir mi sangre’, contesta Amós, sintiendo que va a entrar en un terreno resbaladizo cuando, con una pequeña agachada, podría conciliarse la benevolencia del Ave y la posible publicación del libro, antes aún de haberlo escrito. (...) Y le arroja la primera piedra. ‘¡No cederé!’ Amós se toca la frente, la sangre le chorrea hasta la nariz. Y sus piernas vacilan, sus piernas blancas de mujer. ‘¡No cederé!’ Todo él es ahora una masa caliente de mujer caída en la plaza desierta."

Porque Fina no cedió hoy se incorpora y se instala en nuestra gran literatura. Pareciera que llegó su tiempo, el que sí puede leerla, pareciera que por fin su soledad empieza a terminarse.

Notas:

[1] Aunque con modificaciones y algunos agregados, este trabajo retoma una parte de mi artículo “Pasos nuevos en espacios diferentes”, incluido en: Drucaroff, Elsa (dirección) *La narración gana la partida.* Volumen 11 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Bs. As., Emecé Editores. 2.000.

[2] Carta de Elías Castelnuovo a Fina Warschaver en 1949. Citada por Claudia Bernazza, “Una inteligencia en libertad. Fina Warschaver y la escritura femenina en el mundo de los hombres.” *La Prensa*, Bs. As., 5-3-95.

[3] Fina Warschaver, *Diario*, 25 de julio de 1971. Inédito.

[4] Un análisis de este relato está desarrollado en "Tiempo femenino en la ciudad", en un número anterior de Everba, *Fall 2003*.

[5] “Su incursión en el surrealismo y la estética psicodélica se reflejan en

de mujer convencida, frente a las vanguardias, de que su propia óptica es la que cuenta.” Claudia Bernazza, op. cit.

[6] El cuento se potencia si se piensa que Fina Warschaver no se casó con un judío.

Links:

Tiempo Femenino en la Ciudad, Sobre Hombre/Tiempo, de Fina Warschaver, por Elsa Drucaroff (everba Fall 2003)
La rebelión de Fina, por Oscar Taffetani (nuevosiglo-online)

e-mail del hijo de Fina: **Alberto Giudici**

Elsa Drucaroff (1957) es escritora, crítica literaria y docente. Publicó los ensayos Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas (Bs. As., Almagesto, 1995) y Arlt, profeta del miedo (Bs. As., Catálogos, 1998); las novelas La patria de las mujeres. Una historia de espías en la Salta de Güemes. (Bs. As., Sudamericana, 2000) y Conspiración contra Güemes. Una novela de bandidos, patriotas, traidores (Bs. As., Sudamericana, 2002). En 2000 dirigió La narración gana la partida, el volumen 11 de la Historia Crítica de la Literatura Argentina dirigida por Noé Jitrik que está publicando Emecé. Dicta ocasionalmente seminarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde investiga, y en el Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González, de donde egresó, tiene a su cargo el Seminario de Literatura Contemporánea en Lengua Española. Actualmente trabaja en una nueva novela.

Navegar el océano de la memoria
La voz de Flora Flores en "La carrera imposible", de Fina Warschaver[1]
por Lorena Cadish

En su artículo "*La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres*", Sigrid Weigel observa astutamente que las mujeres, a diferencia de los pueblos colonizados, "no poseen ninguna memoria colectiva de un modo de existencia independiente del patriarca/colonizador".[2] Aunque ese concepto de la ausencia de una memoria colectiva como territorio consolidado es verdadero e importante, no incluye nada de la fuerza de la memoria individual de las mujeres. Esa memoria individual es fundamental para la escritura femenina; desde ella, paradójicamente, las mujeres pueden juntarse a su modo desde sus diferencias. Esto puede demostrarse en la comparación de relatos de autoras muy diversas que trabajan, sin embargo, con la memoria individual. Tal es el caso de Fina Warschaver, escritora donde se puede ver también que en muchos cuentos, especialmente en "La carrera imposible"[3], el tiempo y la memoria son temas claves.

Sin embargo "La carrera imposible" realiza una figuración nada convencional de la memoria. Los pensamientos de Flora Flores, la narradora de Warschaver, no tienen la estructura para formar una sola memoria. Pero su discurso mental tiene la capacidad de transportarla a un mundo muy lejano, lo cual es la esencia y el poder de la memoria.

Para incluir las esferas de la memoria y lo actual en el relato, la autora tiene que cruzar y relacionar estos dos campos cautelosamente. Esos cruces literarios de espacio y tiempo son el enfoque del análisis literario del teórico ruso Mijail Bajtín. En su artículo "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: Ensayos de poética histórica". Bajtín llama a esos cruces *cronotopos* y los define como: "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura".[4] Este tipo de fenómeno, se podría decir, aparece en la obra de Warschaver.

En "La carrera imposible", Fina Warschaver usa una suerte de "zoom" para transportar al lector textual dentro de la mente de su protagonista excéntrica, Flora Flores. Los cambios afuera y adentro de la mente de la narradora son constantes. Casi cada párrafo empieza con la expresión en boca de Flora: "no tomo, gracias", y después con la expresión interior "recordar que". Como la mayoría del cuento enfoca en los pensamientos de Flora, la inclusión del "no tomo, gracias" sirve como un túnel para traer al lector al hall donde tiene lugar la escena. Pero inevitablemente, ese mundo externo se disuelve, dando paso a que la mente de Flora domine la escritura.

Hay otro concepto bajtiniano que se aplica directamente a Warschaver. Si bien su relato "La carrera imposible", tiene poco que ver con la epopeya, el género que más analizó Bajtín, hay un tema que relaciona el trabajo de Fina con una idea bajtiniana. Bajtín proponía que: "La risa es, precisamente, la que destruye la distancia épica y en general, todo tipo de distancia… En la imagen distanciada el objeto no puede ser cómico; para convertirlo en cómico ha de ser acercado; todo lo cómico es cercano".[5] Aunque "La carrera imposible" tiene un tema pesado, es innegable la presencia del humor por medio del tono que usa Flora Flores para hablarse a sí misma. Esto produce una cercanía implícita entre ella y el lector.

Según Bajtín, esa "risa" produce una cercanía. Flora es simplemente un ejemplo más de que "todo lo cómico es cercano". Las palabras de Flora no están ni censuradas ni filtradas. De hecho, sería imposible filtrarlas porque no son palabras habladas, sino palabras pensadas. No es narradora en el sentido convencional, porque no se comunica con el lector a través de una narración. Ella piensa y el lector escucha, lo cual señala una cercanía implícita. El humor está en el reconocimiento de que la mente del lector textual -nuestras propias mentes por extensión- es tan desordenada y desestructurada como la suya; choque que viene por la ausencia de orden y estructura en el texto literario.

una cercanía particular con el lector. Warschaver da casi una voz audible a su personaje, como en: “Esta noche las plumas de una almohada herida escapan flotando dentro de mi cabeza”. Por otro lado, la risa aparece cuando el lector se da cuenta de que el “no tomo, gracias” no se refiere al alcohol, sino al café. Finalmente, aparece su aceptación eventual del café después de trece páginas de rechazarlo. Mil pequeños detalles intentan identificar al lector con Flora, entre ellos el uso y sobre-análisis de la frase, “¿Ah, sí?”, “que él haya podido informarle que soy Flora Flores (lo que es verdad) y que tengo una boutique (lo que no es verdad)” o cuando ni siquiera utiliza frases completas. El lector reconoce que mientras un relato suele estar construido por frases completas, su propio cerebro no funciona de esta forma.

Las técnicas del fluir de la conciencia remiten a una vanguardia europea, a James Joyce. Por otro lado, este cuento tiene acentos sumamente propios. Esa voz narradora tan potente, que puede incorporar el humor como parte clave de un cuento serio, que puede fusionar géneros como narrativa y ensayo filosófico, viene “de su propia experiencia femenina”[6]. En el nuevo género, este nuevo verosímil coexiste con la presencia de lo autobiográfico. Puede parecer extraña la mixtura, pero no constituye una excepción a la idea de Bajtín de que “casi todos los géneros nombrados, pertenecientes al dominio de lo <<serio-cómico>>, se caracterizan por la presencia en ellos, intencionada y abierta de elemento autobiográfico y de memorias”.

Otro factor importante, es que es imposible entender completamente la obra de Warschaver si no se tiene en cuenta su militancia en el Partido Comunista Argentino y el hogar que formó. Sus memorias de la vida desde el margen y sus experiencias domésticas influyen su obra profundamente. Ella reconoció estos aspectos cuando escribió en una carta familiar que “también la Tierra pertenece al océano de la memoria”. Acababa de ver la película *Solaris* de Andrei Tarkovsky y notó que la película tenía a la memoria como gran tema. Esto era algo evidentemente en común con su propia obra. Hoy nos preguntamos qué hubiera pensado Warschaver de la película holandesa *Memorias de Antonia*, dirigida por Marleen Gorris en 1995. Gorris comparte con Warschaver la fascinación por la memoria, su impacto en las vidas de las mujeres y la concepción de la circularidad y el ciclo que es fundamental en "La carrera imposible".

Mientras Marleen Gorris explora cinematográficamente la circularidad del tiempo, Fina Warschaver lo trabaja a un nivel literario. Gorris pone las primeras frases de la película al final, para señalar la realización del círculo de la vida en el sucederse de las generaciones de mujeres. Por su parte, Warschaver termina el cuento con la misma frase que empezó: “El tiempo que no retrocede nunca y la memoria que retrocede siempre entablan-emprenden la carrera imposible”. Igual que Gorris, elige dejar a su protagonista allí donde queda, claro que el fin de la narración es solamente el final de un capítulo. El lector de "La carrera imposible" sabe que Flora Flores ha salido del hall pero sigue actuando y pensando igual que siempre. Sigue “estando al margen”. Ella lo admite: “Siempre lo mismo, como con el café, como con todo. Cuando me ofrecen algo lo rechazo y por aquí no pasa ningún colectivo… Ya es hora de que vaya a abrir mi boutique”.

La hipotética boutique es solamente una entre un gran número de imágenes que la escritura de Warschaver repite para mezclar el sentido de tiempo. Ningún elemento del cuento escapa a la circularidad. Lo general y el detalle del escenario se repiten en las referencias al hall lleno de gente y a las “tacitas como dedales”. La muchedumbre y los individuos se repiten en las referencias de las conversaciones sobre “choques y sus repercusiones mortales”, también insisten los temas del hermano apurado y el de la gente “del margen”, como ella misma, o los miedos extraños como el de que se le caiga el labio (“León me mira. Me mira, como si se me cayera el labio. Eso ya me ha ocurrido una vez. Como el ¿ah, sí?, fue algo involuntario. Y el labio se me cayó.”). Además, Warschaver construye varios niveles de esa confusión. Está la confusión del desorden temporal, que está dirigida al lector textual, pero también las numerosas confusiones de Flora Flores en esa situación social, por ejemplo cuando no sabe si la señora con quien habló es la mujer de Saralegui o la psicóloga de Tita, o si son la misma persona.

Flora, también trabaja con el retorno constante, el *leit motiv*, dando a la obra un tono casi musical. Es posible que la calidad musical de la narrativa de Warschaver tenga que ver con la experiencia de la autora como música. El fundamento temporal de su estilo fue percibido por los pocos que la descubrieron en vida. Se dijo de *La casa Modesa*, por ejemplo, que "sobrecoge por la exactitud de su pintura"[7] y "se trata, en definitiva, de convertir al lenguaje en un camino a través del cual surgirán las imágenes y obsesiones de un tiempo interior, en el cual pasado y presente se hallan íntimamente vinculados".[8] En "La carrera imposible", están tan vinculados que es casi imposible para el lector seguir las referencias a años pasados y distinguir cuántas veces Flora estuvo ya en ese hall con esas personas, y en qué año habló con alguien o le dio un libro a León.

Pero esa confusión temporal no suaviza el énfasis en la memoria, al contrario, construye un lector textual cuya conciencia en ese aspecto se incrementa. Durante la escena en que Flora está hablando con León, eso es más evidente: "Yo estoy respetuosamente sentada como una escolar, porque antes él era más viejo que yo y me enseñaba, y aunque ahora somos casi iguales seguimos en el mismo lugar, en la misma relación. Somos dos viejos de los cuales uno es más joven. Pero adoptamos las actitudes del comienzo." Aquí Warschaver crea el ejemplo ideal para demostrar el poder de la memoria.

A diferencia de otros trabajos femeninos con la memoria, donde la temporalidad se condensa en el sentimiento (como en el relato *La querida*, de Ana Kazumi Stahl), en "La carrera imposible" la temporalidad depende del pensamiento. Pero no se trata de un pensamiento lógico y organizado, se trata de una corriente de conciencia que tiene la materialidad afectiva de la *voz*. Si algo es la narradora Flora Flores, es una voz fuerte. La existencia de caracteres definitorios de la narrativa femenina es una cuestión llena de complejidad, pero en este caso sirve acudir a la francesa Hélène Cixous, que escribe: "La feminidad en la escritura creo que pasa por: un privilegio de la *voz: escritura y voz* se trenzan, se traman y se intercambian..."[9] La voz de Flora es la protagonista de estas historias. Quizás es su lugar "en el margen" lo que le permite esa fuerza.

El lector textual que escucha la voz fuerte de Flora en "La carrera imposible",", sabe exactamente qué quiere decir ella cuando rechaza el café con "No, Cantón gracias, no." Aunque no tiene sentido, la escritura ha alcanzado un nivel en que el lector puede entender aun cuando el resto del mundo no puede.

Notas:

[1] Este trabajo reúne fragmentos de un trabajo mayor realizado por la alumna norteamericana Lorena Cadish en noviembre de 2001, como monografía final para el Seminario de grado "Mujeres que escriben sobre ellas mismas. Escritura y subjetividad", dictado en ese mismo año por Elsa Drucaroff en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El trabajo cruzó "La carrera imposible", de Warschaver, con "La querida", de Ana Kazumi Stahl, dos autoras leídas en el seminario, y el film "Memorias de Antonia".

[2] Weigel, Sigrid. "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres" en Ecker, Gisela (ed.), Estética feminista. Barcelona, Icaria, 1986. La afirmación de Weigel no niega que pueda haber representaciones no patriarcales atávicas que coexistan con las patriarcales, simplemente subraya que no podemos apelar a un pasado independiente en el que tuvimos una cultura consistente perdida, como ocurre por ejemplo con los incas.

[3] Warschaver, Fina. "La carrera imposible" en Hombre Tiempo. Ediciones del Botero: Buenos Aires, 1973.

[4] Bajtín, Mijail. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en Teoría y estética de la novela. Trad: Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Taurus Humanidades: Madrid, 1991.

[5] Bajtín, Mijail. "Épica y novela (Acerca de la metodología del análisis novelístico)" en Teoría y estética de la novela. Trad: Helena S. Kriúkova y

[6] Cf. al respecto Drucaroff, Elsa, “Pasos nuevos en espacios diferentes”, en Drucaroff, E. (dirección), *La narración gana la partida. Historia Crítica de la literatura Argentina. Volumen 11*, dirección general de Noé Jitrik, Bs. As., Emecé, 2000.
[7] *La Capital*, Rosario, 22, VIII, 1949. Citado en Giudici, Alberto y Nora (ed.), “Dossier Fina Warschaver”, edición hecha en conmemoración de los 90 años del nacimiento de la escritora.
[8] Soares, Norberto, *Acción*, 1973. Ibidem.
[9] Cixous, Hélène. “La joven nacida” en La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura. Trad: Ana María Moix. Pensamiento crítico / Pensamiento Utópico: Barcelona, 1995.

Una mujer políticamente incorrecta
En torno a “La Casa Modesa”, de Fina Warschaver
por Oscar Taffetani

Se lee en la solapa de la primera edición de *La Casa Modesa* (Lautaro, 1949): “El nexo común de los cuentos es una idea: la idea del hombre actual, perseguido, acorralado, muchas veces inhibido por fuerzas sociales, por vivencias pasadas, por la angustia de un mundo desintegrado, por torturas psíquicas y morales...”

El libro comienza, pues, con un error. Un error no salvado por ninguna fe de erratas, simplemente porque en 1949 ese pequeño error no era un error, sino la regla, la ley, el consenso social, la cultura dominante.

Cincuenta y cinco años después, podríamos salvar ese error. Ahora sí podríamos escribir en la solapa de *La Casa Modesa*, de Fina Warschaver: “El nexo común de los cuentos es una idea: la idea de la mujer actual, perseguida, acorralada, muchas veces inhibida por fuerzas sociales, por vivencias pasadas, por la angustia de un mundo desintegrado, por torturas psíquicas y morales...”

Se trata de un simple cambio de género: dejar de hablar del “hombre” como representación del género humano (y a la vez como sinónimo del varón, del macho de la especie, del rey de la creación) y pasar a un denominador más preciso, más nítido. Porque *La Casa Modesa* es el monólogo interior de una mujer. Es la neurosis, la paranoia, el terror y el deseo de una mujer.

No es la mujer universal, porque eso no existe. Ni el estereotipo de una “Molly Bloom” retozando por los prados del subconsciente, mientras a su lado una criatura del otro sexo, no menos atribulada, no menos desvalida, ronca o jadea. No. La mujer de *La Casa Modesa* se parece mucho a Fina. Tiene los rasgos de Fina, las fantasías y temores de Fina, la exasperación de Fina.

Toda la literatura de Fina Warschaver –nos animamos a decir- se le parece. Esto que suena obvio o tautológico cuando hablamos de ensayos, de poemas y de cartas, no lo es cuando examinamos una obra de ficción.

Los libros de Fina –libres del “garciamarquismo” y de cualquier moda de las que hicieron estragos en los ’60, desbaratan hoy cualquier intento de asimilación a lo que se conoce como *literatura femenina*. A la vez, nos abren la puerta de un pequeño, nítido y trascendente universo femenino.

Eso mismo que nos llega a ráfagas cuando leemos a Emily Dickinson, a Virginia Woolf, a Katherine Mansfield, a Mary Mc Carthy, a Simone de Beauvoir o a la Yourcenar; eso que nos llega, más cercano, desde los textos de Alfonsina, de Silvina Ocampo, de Alejandra Pizarnik o Susana Thénon, también nos llega desde Fina Warschaver, una mujer *políticamente incorrecta*, para la época de la cultura argentina -y de la cultura de izquierda, en particular- que le tocó vivir.

Nacimiento de un libro

El mundo asistía, en el comienzo de la segunda posguerra (que fue a la vez, recordemos, el comienzo de la guerra fría) a un inédito entramado de conflictos en el campo de las ideas. Distintos órdenes jurídico políticos, distintas legalidades y códigos convivían, de manera inestable y cambiante.

Para los militantes comunistas de los países capitalistas occidentales –centrales o periféricos-, el conflicto se traducía en una permanente doble vida: la que por un lado les posibilitaba la integración y supervivencia en un medio social determinado y la otra, conspirativa, regida por las reglas de la lucha revolucionaria para cambiar el orden establecido.

En la Argentina de fines de los ’40 –es decir, la Argentina de la consolidación del peronismo- se vivía el reflejo inmediato de las políticas de la guerra fría. A

práctica habitual en los ’20 y los ’30, le seguían la proscripción de las organizaciones de izquierda (en el contexto del hostigamiento a toda la oposición política), el encarcelamiento de dirigentes y también la tortura y eliminación de militantes, tarea encomendada a la Sección Especial y otras reparticiones policiales de cándidos e insospechables nombres.

Fina Warschaver fue detenida el 1 de enero de 1945, durante un encuentro furtivo con su marido, el dirigente comunista Ernesto Giudici, que vivía en la clandestinidad desde el golpe de 1943. Su hijo Alberto lo recuerda así:

“Se habían citado en un punto y habían tomado el tranvía, pero sentían que los estaban siguiendo. Entonces se bajaron del tranvía y se metieron en un cine. A los 10 o 15 minutos, se prendieron las luces del cine y entró la policía por ambos lados. Allí los detuvieron. (...) Mi *vieja* estuvo por un mes en el Asilo San Miguel, que era un lugar de detención para contraventoras, linyeras y prostitutas, donde también estaba alojado un centenar de presas políticas. Y mi *viejo* pasó diez meses en Villa Devoto. Tengo clara la imagen de cuando los dos chicos –mi hermana y yo- tuvimos que ir a casa de los abuelos, como también la imagen del momento en que mi vieja salió en libertad y vino a buscarnos, y la imagen de las visitas a mi viejo en la cárcel...”

Las vivencias de una mujer *pensante*, perteneciente a la pequeña burguesía ilustrada, que de pronto debe compatibilizar las prácticas y valores de su clase con otras prácticas y otros valores surgidos de experiencias límite como la prisión, la militancia clandestina, la solidaridad con los detenidos y fugitivos o el trabajo de agitación y propaganda en las barbas del verdugo, conforman la “masa crítica” que da origen a los cuentos –que podrían leerse como capítulos de una misma novela- reunidos en *La Casa Modesa*.

Escrito en 1946-47, el libro fue incluido en la colección *El Viento del Mundo* de la editorial Lautaro, encomendada al escritor uruguayo Enrique Amorim. Apareció en el otoño de 1949 y pronto fue reseñado con elogios en los principales medios gráficos del país: *Crítica*, *Noticias Gráficas*, *La Nación* y *Clarín*, entre otros.

De las reseñas publicadas, elegimos la que apareció, sin firma en el diario *La Capital* de Rosario, el 22 de agosto de 1949. Es un modelo de concisión y claridad en el abordaje de una obra nada fácil de leer:

“La autora de *El retorno de la primavera* nos ofrece ahora un cautivante reflejo del mundo actual, a través del temperamento y las reacciones de su personaje femenino central, neurótico y cambiante, dolorido, temeroso y audaz al mismo tiempo. (...) pocas veces es dable encontrar el estado de neurosis femenina expuesto con mayor fidelidad y tonos más certeros para alcanzar la sensibilidad del lector, como en este nuevo libro de FW. Bastará para probarlo la lectura de ‘Angustia’, capítulo que sobrecoge por la exactitud de su pintura...”

“Esos arrebatos desesperados se reflejan en los relatos ‘Suicidio por un piso encerado’ y ‘Suicidio por un lápiz perdido’, este último verdaderamente notable. Merece mención también ‘Más allá del recuerdo (homicidio)’, que muestra una familiaridad no corriente con el psicoanálisis y la psicología profunda. (...) ‘Los dos incendios’ es extraordinariamente certero en su intento de comunión con ciertas doctrinas político sociales del momento actual, perseguidas y proscriptas, con las del cristianismo primitivo, igualmente perseguidas por el estado romano (...) FW se revela, pues, como una autora de condiciones excepcionales, que podrá darnos, quizás, una gran novela de nuestros días.”

Disculpara el lector la extensión de la cita, pero de ella se desprenden no sólo las virtudes de *La Casa Modesa*, sino también el clima de “caza de brujas” en el que debían trabajar, en los tiempos del consolidado *justicialismo*, hasta los reseñadores y comentaristas literarios.

Proceso a un libro

Sin embargo, esa segunda obra, ambiciosa, de Fina Warschaver, que había sido bien recibida en los medios gráficos y los círculos literarios del país, fue censurada -hacia adentro- por el Partido Comunista Argentino, y desaconsejada su lectura a los militantes y "amigos".

¿Por qué? Presumiblemente (nunca fueron desclasificados los debates del comisariado político cultural, como para afirmarlo con certeza) *La Casa Modesa* presentaba una desviación psicologista y subjetivista, algo que no podía permitirse –en pleno auge del realismo socialista soviético, acotemos- a una militante del Partido, que era además la esposa de un respetado dirigente.

Los argumentos, imaginamos, debieron de ser los mismos que se esgrimían en la URSS contra talentos de la talla de Boris Pasternak y Ana Ajmátova; los mismos que aún hoy se emplean en Cuba para censurar la creación artística y literaria: "nos debilita frente al enemigo", "da una imagen negativa del militante revolucionario", "no es ejemplar ni moralizante", etcétera.

Algunas cartas conservadas en el archivo de Fina, exhumadas hoy por su hijo Alberto, nos permiten verificar, a más de medio siglo de los hechos, esa hipótesis.

La primera es de Simón Contreras, quien al parecer intervino en un debate al que la autora de *La Casa Modesa* –es decir, la primera interesada- no fue invitada.

Dice Contreras, en octubre de 1949: "Estimada Fina: he leído su novela de un tirón, es decir, interesado por su texto y apresado por el mensaje dramático que de él trasciende más allá aún de la voluntad de creación. Creo que realiza Usted un verdadero aporte a nuestra literatura y le considero la mejor entre los escritores de nuestro Partido, incluyéndome con honor, por supuesto..."

"Entiendo sin vacilaciones -dice en otro pasaje- que el ser comunista es históricamente valiente, pero me opongo resueltamente a participar de la creencia suicida sobre su inmunidad para temer, como cualquier otro ser humano, ante posibilidades que involucren el propio quebrantamiento físico o la pesadilla moral relacionada con el sufrimiento de seres amados. He analizado con celo de camarada y honestidad de poeta la presunta exaltación del miedo que alguien trata de consignar entre sus páginas. Sostengo sin vacilaciones que es más revolucionario que insistir en una literatura épica de propaganda, que no aporta más que el relato objetivo de acontecimientos heroicos difundidos con saturación por el periodismo..."

Otra carta que seleccionamos fue escrita por Gerardo Pisarello, en septiembre de 1968: "Estimada Fina: cumplo con tu pedido y lo prometido, enviándote la notita que preparé en cierta oportunidad, en la que una de tus novelas era tema de polémica..." (obsérvese que Pisarello recién da a conocer esa opinión a Fina a veinte años de los hechos). Como recordatorio, en el margen del texto crítico de su amigo *Pisa*, Fina anotó: "Discusión sobre *La Casa Modesa* en el P. sin mi participación. No se me invitó..."

"En la novela de Fina -escribe Pisarello- predominan las sensaciones de angustia y de impotencia de una mujer de clase media sitiada por una realidad. No hay falsedad en ello, que sería lo condenable. Que otro personaje de mujer pudiera reaccionar en otra forma, se comprende fácilmente, pero esto no quiere decir que una obra literaria, por el hecho de ser de un militante comunista, no debe registrar más que este tipo psicológico de personaje. ¿Por qué se ha de exigir esa unilateralidad? Exigirlo sería mutilar la libertad creadora que necesita para reflejar su mundo de experiencia un escritor o un artista (...) Hay que juzgar el libro de Fina por lo que tiene, no por lo que cada militante o lector hubiera preferido que ella hiciera (...) Si yo tuviera que sintetizar mi juicio sobre la novela de Fina, diría que no termina de gustarme, pero no juzgándola desde el punto político en que se colocan muchos compañeros, sino, sencillamente, porque tengo la

impresión de que no está plenamente realizada...”

Por último, en esta discreta indagación sobre un caso de censura ideológica contra una mujer, en el seno de una organización “revolucionaria”, citemos pasajes de una carta que la misma Fina Warschaver envió en 1960 a Héctor Agosti, director de los *Cuadernos de Cultura*, protestando por la mala costumbre de no invitarla a los debates:

“Estimado Héctor: con sorpresa y también con indignación veo en *Cuadernos* la mesa redonda de la que se me ha excluido. Respeto y estimo la obra de los camaradas que la han integrado, pero no me creo inferior a ellos (...) A diferencia de otros escritores y artistas que soslayan la militancia cuando hacen sus obras, yo nunca he disociado ambas. Por eso, hasta un crítico de la burguesía (*La Nación*) pudo decir de *La Casa Modesa* que yo intentaba un ‘arte revolucionario’. En efecto, así era. (...) ¿De dónde proviene, pues, este olvido o como se le quiera llamar, que reitera otros muchos que se repiten con molesta insistencia?...”

Y concluye: “Nada de esto alienta a proseguir; pero uno sabe que todo esto es demasiado humano y sigue adelante, porque tiene una conciencia insobornable que no quiere claudicar.”

Los comisarios y la escritora

En el número 43 de los *Cuadernos de Cultura*, aparecido en la primavera de 1959, se publica una síntesis del debate “Marxismo y Psicoanálisis”, convocado por la citada revista a propósito del libro *Psicoanálisis y dialéctica materialista*, de José Bleger. Participaron de la discusión, entre otros, los *camaradas* Emilio Troise, Héctor Agosti, César Cabral, José Itzigsohn, Atilio Reggiani, Julio Luis Peluffo, Juan E. Kusnir, Alfredo Dratman y, por supuesto, el acusado: José Bleger, a quien en dos oportunidades se dio derecho a hacer su descargo.

La hipocresía que campea en la crónica de ese debate, firmada por un tal *Espectador*, queda de manifiesto en el párrafo final: “Al concluir la reunión, el camarada Bleger agradeció la contribución que los participantes habían llevado al debate y dijo que, aún sin haber sido convencido, meditaría sobre los argumentos vertidos...” (no pudimos enterarnos si José Bleger alguna vez fue convencido por los argumentos de sus camaradas, aunque sí sabemos que el libro, editado por Paidós, se distribuyó normalmente, antes y después del debate).

Fina Warschaver, que en ese mismo número de los *Cuadernos* publica el artículo “Confrontaciones literarias para el conocimiento de China”, no participó de la discusión sobre marxismo y psicoanálisis. Era lo habitual.

Tampoco participaron intelectuales-mujeres de la talla de Marie Langer o María Rosa Oliver. No. Ese lugar, en los *Cuadernos de Cultura*, estaba reservado a los *hombres*, aunque esos hombres fueran pobrísimos repetidores de las teorías de Pavlov, preocupados más por expresar la línea partidaria del PCA que por desentrañar verdaderos saberes o conocimientos.

Paralelamente, en los Estados Unidos, las ideas del “herético” Wilhem Reich – un explorador de la confluencia entre marxismo y psicoanálisis- cayeron bajo la lupa de la Comisión Mc Carthy, que terminó encerrando en hospitales psiquiátricos a Reich y a sus seguidores y quemando sus libros. He allí uno de los casos de inquisición moderna en que comunistas y anticomunistas, soslayando la guerra fría, se daban la mano.

La Casa Modesa comete el pecado de cruzar las épocas históricas y mostrarnos que la lucha entre el Estado, su religión oficial y su pensamiento único por un lado y las ideas revolucionarias por el otro, puede establecerse eligiendo como campo de batalla la cabeza de una mujer. Por esa herejía fue castigada, en un arrabal del Imperio, en 1949, la escritora Fina Warschaver.

irremisiblemente al olvido. Y resurge de los cajones de un viejo escritorio, desde papeles y manuscritos inéditos, el luminoso recuerdo de Fina, su rebelión y su profundo deseo, que merece ser cumplido.

Los territorios nocturnos del alma **(*)**
por Daniel Link

Hija del centenario, Fina Warschaver nació en Buenos Aires el 8 de diciembre de 1910 y este año habría cumplido, por lo tanto, noventa años. Sus padres eran inmigrantes que, como tantos otros, habían abandonado sus pueblos de Europa en busca de un venturoso futuro que, entonces, Argentina parecía poder ofrecer al mundo.

“Allá, en los orígenes de una aldea de Rumania llamada Tatarbunar (pueblo de tártaros), busco alguna explicación de mi propio ser”, escribió alguna vez. “Aunque los sucesores de esos belicosos tártaros fueran después pobres campesinos judíos, algún parentesco debían tener: su espíritu indomable y levantisco”. En esta mitológica genealogía encontraba Warschaver los antecedentes de su propia rebeldía.

Desde su primera novela, *El retorno de la primavera* (1947), su voz fue consolidándose como una de las más originales en el panorama de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo y si hoy su obra se conoce mal y poco es precisamente por su triple condición de mujer, hija de inmigrantes y comunista militante en un país que, como el nuestro, hizo del gaucho y de su voz, no casualmente, todo un emblema literario.

En 1949 publica *La Casa Modesa* y en 1962 *El hilo grabado*, dos libros de cuentos que la muestran como una maestra de la forma breve y que hacen que los críticos más inteligentes relacionen sus prosas con las de Katherine Mansfield. Como ella, Warschaver también llevaba un diario, cuya publicación se espera todavía. Como ella, también, construye sus ficciones casi minimalistas alrededor de dos o tres obsesiones que, *avant la letre*, investigan las posibilidades de articulación del “género” y la escritura.

En 1956 publica *Cantos de mi domingo*, una recopilación de sus poemas y en 1972 su pieza teatral *Los que derrocaron a Dorrego* obtuvo una mención especial en el concurso de Argentores. *Hombre-Tiempo* (1973) es probablemente el libro en el que mejor encarnan sus preocupaciones sobre la memoria, el cuerpo, la “condición femenina”, el tiempo, las penas del mundo.

Casada con Ernesto Giudici -importante dirigente del Partido Comunista Argentino hasta 1973, cuando abandona sus filas luego de una violenta polémica-, ese lazo no le sirvió sino para ahondar su soledad como escritora. *La Casa Modesa* fue juzgado como un libro “formalista” por el partido. Elías Castelnuovo escribió a Warschaver, a propósito del mismo libro, una carta condescendiente y, ahora, vergonzante: “Leí su libro. Apreciación sintética: bueno. Si se tiene en cuenta que ha sido escrito por una mujer: muy bueno”.

Cuando murió, Raúl Larra despidió sus restos en nombre de la Sociedad Argentina de Escritores el 30 de julio de 1989 con palabras igualmente ambiguas: “Fina Warschaver perteneció a la Argentina invisible, la que trabaja infatigable en la sombra, lejos del escenario, aferrada a la autenticidad y a lo profundo”.

Porque era mujer, se esperaba de ella una cierta “autenticidad” y una cierta “profundidad”. Porque era comunista, se esperaba de ella un cierto compromiso con el realismo oficial del partido.

Ni una cosa ni la otra es lo que se lee en su obra, más bien lanzada a la investigación y a la experimentación en los límites de lo decible. Traductora de Zola y de Butor, voraz lectora del surrealismo y, naturalmente, del psicoanálisis, Warschaver pretendía usar todos los recursos de la “nueva novela” para dar cuenta de un universo marcado por la falta y el desasosiego. Otra vez, Elías Catelnuovo, como un arquero zen, da en el blanco ciegamente: “Para frecuentar los así llamados territorios nocturnos del alma y proyectar allí alguna luz se requiere una valentía y una franqueza difícil en el hombre, casi insalvable en la mujer”.

hoy un episodio secreto de la literatura argentina.

Tal vez la corrección política, si alguna vez -mejor que nunca- llega a estas costas, la rescate del inmerecido olvido en el que se encuentra y la coloque junto a las otras voces de la literatura argentina que verdaderamente importan.

(*) Artículo aparecido en *Radar*, suplemento literario del diario *Página 12*, el 17 de diciembre de 2000, al cumplirse 90 años del nacimiento de Fina Warschaver. Daniel Link, autor de la nota, es escritor y periodista. El suplemento incluía, además, uno de los relatos incluidos en *Hombre-Tiempo* (Edición El botero, 1973), que recibió mención especial de la Secretaría de Cultura de la Nación en el trienio 1971-1974.

Sobre el arte (*)

Dice Van Gogh, refiriéndose a la maestría de los pintores orientales que, en una brizna de paja, ellos reflejaban el universo. Por lo tanto, tenían una concepción del universo. Una concepción del universo es necesaria al artista para que las cosas individuales, particulares, adquieran un sentido universal.

Está, en segundo lugar, el caso de un poema de guerra publicado en Inglaterra. La historia de este poema es la siguiente: su autor, un soldado del frente de África, había acabado de escribirlo cuando, iniciada la batalla, la muerte le dio un beso de gracia. Un viento clemente protegió el poema y arrastrándolo fuera del campo de batalla lo salvó para la historia. Así, las fuerzas creadoras se manifiestan en las condiciones de vida, cualesquiera que sean, las más adversas, las menos propicias: se manifiestan a condición de que el artista viva la vida tal como se presenta. El artista no debe temer que la vida lo malogre, que la vida malogre su obra. Y entonces, si así lo hace, la obra encontrará siempre un viento clemente, que sacándola de la batalla, le asegure su perdurabilidad.

Tenemos también el problema de Rascolnikov. Es un asunto que me preocupó mucho en mi adolescencia. Rascolnikov plantea su problema así: si Napoleón hubiera tenido que matar a una vieja para realizar sus empresas, la habría eliminado sin remordimientos. Entonces, Rascolnikov resuelve matar a la vieja prestamista, para poder iniciar su carrera napoleónica. Siempre me he preguntado porqué Rascolnikov había fracasado. Antes creía simplemente que, no siendo Rascolnikov un Napoleón, su conciencia débil lo había empujado al arrepentimiento. Pero ahora me explico las cosas de otra manera: si Rascolnikov hubiera sido Napoleón no habría hecho depender la realización de su obra de la muerte de una vieja. Y si, en el camino de su acción, hubiera eliminado a la vieja como a un insecto, sin ligar a ello el objetivo de su acción, tal hecho no sería un asesinato. Pero el acto de Rascolnikov era un crimen porque no tenía un objetivo que trascendiera la esfera de su problema individual. Porque visó a sí mismo y no a su obra, porque quiso ser algo y no hacer algo. Y es el fin que justifica la acción. Una acción sin finalidad es inmoral, una obra sin finalidad es tan anormal como un hombre sin cerebro. Y, sin embargo, muchos artistas han hecho depender su acción creadora de la muerte de una vieja y al negarle una finalidad le han quitado la conciencia.

Por último, está el saltito en la nuca de un desconocido que camina delante nuestro en una ciudad lejana. El saltito está, aunque no se vea. El saltito existe, puesto que lo ven los ojos de Malte Laurids Brigge. Y aunque ese saltito no sea tal vez muy nítido para los demás, existe. La fantasía del artista da ese contorno singular, ese halo particular a las cosas comunes. Y es así, con ese saltito de la fantasía, que el artista toma posesión de las cosas del mundo.

Entonces tenemos:

- Una concepción del universo.
- Vivir la vida del propio medio y de la propia época.
- Una finalidad que trascienda al individuo y lo abarque.
- Y el saltito de la fantasía en la nuca de un desconocido.

Esto es, para mí, el arte.

(*) Palabras pronunciadas en abril de 1947 al agradecer un homenaje con motivo de la aparición de su novela *El retorno de la Primavera*.

Las pasiones literarias de Fina Warschaver

Nota: Los siguientes textos, *La ascensión trashumana de Dante* y *Petrus Borel, el Licántropo,* integran una recopilación de ensayos -algunos publicados, otros inéditos-, titulado *Los hijos del Cielo y de la Tierra*, dedicado a lo demoníaco en el arte y a la doble naturaleza (divina y humana) del artista. Lo encabeza una cita de Apuleyo, que resume ese sentido: "*¿No tiene la naturaleza ningún nexo que la una a sí misma? ¿Se ha partido en divina y humana para separarse y quedar debilitada?"*

Al definir su actitud como ensayista, señala F.W.: "Bourdelle, para esculpir el caballo de su Monumento a Alvear, orgullo de Buenos Aires, hizo cientos de apuntes, estudió cada músculo, cada hueso, cada miembro, pero para dar la actitud del galope, tomó al caballo galopando. Yo quiero dar esa actitud, ese galope de la obra de arte, su movimiento, su sentido; es decir, su metáfora, no para explicarla sino para transmitir ese momento crucial en que se vuelve salto. (...) Y la condición de salto en la poesía, como en la historia, está en la imaginación rebelde del artista. El artista rebelde es el hombre rebelde."

De ahí sus "elegidos", los hijos del cielo y la tierra, Dante y Petrus Borel incluidos: "En los cielos de Dante encontré el infierno, su infierno interior; en la locura de Hölderlin, la pasión militante de Hiperión; y en la duda de Hamlet, su ambición de poder. En el centro de las tinieblas, el poder del predicador que clama justicia. Y más cerca de nosotros, entre las fieras románticas, elegí al poeta Gérard de Nerval que pudo convertir las alucinaciones de su locura en tema y método literario; al iracundo poeta Petrus Borel, con piel de lobo, ignorado por los diccionarios; y al marginado escritor Erskine Caldwell, en su acotación al margen de una sociedad de triunfadores".

Y otros "elegidos" que aparecen en el libro: "Raúl González Tuñón, que se entregó sin retaceos para cantar el Octavo Día del Hombre, el de la libertad; los utopistas precursores de la Revolución Francesa, soñadores que abonaron el sustrato fantástico de lo nuevo, y también la mirada escéptica de un abate incrédulo, Montfaucon de Villars, quien, demoliendo las superticiones del medioevo, inauguraba el Siglo de las Luces". Un capítulo está dedicado a Rembrandt, "un héroe de estirpe antigua, que renunció a todos los halagos y ardió en su propia llama de destrucción para alcanzar el poder profético de su arte". A modo de síntesis de sus propias certezas y dicotomías, concluye F.W.: "Me interesaron todos aquellos que sintieron la rebeldía como una actitud moral del artista. Intenté descubrirlo en aquellos que sufrieron el conflicto en sí mismos, en su lucha entre las exigencias de la creación y su compromiso con el advenimiento de lo nuevo".

Y como toda escritura es una forma de autobiografía, Fina Warschaver (ignorada por los diccionarios) se ve en ellos, en el artista rebelde, prometeico.

La ascensión trashumana de Dante (F.W)

La *Comedia*, que los admiradores de Dante llamaron "divina" en honor a su creador, manifiesta el homenaje que el mundo rinde a los poetas. Y aunque Dante no le dio ese calificativo, a través de su obra, en repetidas ocasiones reivindica para sí y para los poetas un papel preponderante en el mundo de los humanos.

cuando el poeta alcanza las altas cimas de su visión inefable del cosmos, ya nadie puede acompañarlo ni guiarlo: está solo con su propia musa, Beatriz, liberado de toda influencia extraña.

Como Dante, los poetas románticos Hölderlin, Novalis (en sus obras *Hiperión* y *Heinrich von Ofterdingen*) sienten la poesía como un peregrinaje, como una ascensión en el cual la propia musa es la guía y maestra. La "tétrica humareda" que Dante lleva en su interior, o el "sol negro" de Novalis, tienen de común la misma dualidad de su ser dividido entre existencia y esencia, entre lo terrenal y lo eterno. Dualidad necesaria, discordia del alma, sin la cual, sin esa dolorosa escisión, no se alcanza la cima creadora.

Explicando el paso de Dante por el Infierno, dice Virgilio: "Viene a él por necesidad y no por distracción" (Infierno, Canto XII). Es evidente que en todas las épocas fue necesario justificar ante la sociedad moral y ascéptica, esa inclinación de los artistas a sumirse en los submundos del mal. El "sol negro" paradójico desafía la racionalidad corriente. La "tétrica humareda" es asumida por Dante como una participación necesaria en el infierno humano antes de alcanzar el cielo. Pero su cielo poco se diferencia del torturado recinto de los condenados. Hasta puede ser más demoníaco, así como el evangélico Aliosha es más demoníaco que el satánico Iván. Es el cielo último de una catarsis que se obtiene por medio de alucinaciones iniciáticas más que por la gracia divina. Toda la *Comedia*, incluso el cielo, su drama, su erotismo, transcurre en un infierno personal, humano, irreductible. Y el Cielo se abre como una visión apocalíptica del Yo y del pensamiento. Un cielo hecho de superior cerebralidad, de exposición polémica de teorías filosóficas y religiosas impregnadas de las herejías de la época.

En su largo recorrido por el "tenebroso" mundo, el mundo terrenal, el mundo terrenal que es infierno, lucha y muerte, Dante es acogido con asombro por las almas que en él deambulan, donde no ingresa ningún mortal. Solo el poeta posee el privilegio de penetrar, más allá de la carne, en el alma de los vivos y los muertos para recordar su pasión y muerte. Tal es su destino. Y por eso se le debe homenaje, como lo reclama Virgilio: "Me honran y hacen bien" (*Infierno*, Canto IV). Los grandes artistas siempre sintieron el arte como una misión. Pero en su lucha creadora debieron enfrentar la indiferencia de la sociedad, proclamando la inmortalidad de su obra. Siglos antes que Dante, otro poeta, Horacio, canta orgulloso:

Siempre, mientras suba las gradas del Capitolio,
junto al grave Pontífice, la vestal silenciosa,
iré creciendo en la estima de la posteridad,
renovado por sus alabanzas.

Las vestales no cumplen ya sus ritos en el Capitolio, ni el poder romano impera sobre el mundo, pero los versos de Horacio siguen iniciando a las generaciones.

Dante siente el orgullo de su genio, de ser un elegido, un predestinado, aunque nadie le reconociera todavía. Por eso, al encontrarse con los grandes poetas clásicos -Homero, Horacio, Ovidio, Luciano y Virgilio-, estos le hacen un amistoso saludo y lo admiten en su compañía, "de suerte que fui el sexto entre aquellos genios". Declaración que podría parecer jactanciosa a sus contemporáneos ya que todavía no había alcanzado el renombre indiscutido que lo convalidara. Consciente de ello, a veces confiesa su pecado de orgullo y cuando le preguntan quién es, contesta: "Deciros quién soy sería hablar en vano porque mi nombre aún no es muy conocido" (Círculo sagrado del Purgatorio). Como los artistas demoníacos, Dante oscila entre la soberbia y la humildad, rasgo propio de los tímidos que deben alardear de temerarios para sobrellevar su soledad y aislamiento.

El poeta es dulce con los caídos, soberbio con los poderosos. Disimula su timidez bajo una máscara. Es un solitario aunque anhele la vida de los demás hombres. Dante se define como "un alma desdeñosa". Tan distinto de los seres chirles que se acomodan a todo. Altivez y soberbia son sus banderas, como las de Shakespeare, como las de Isaías. Por eso le aconseja a los

altiva”. Esto, para los acostumbrados al conformismo, debe resultarles “rarísimo”. Tanto como el “¡Coméos los unos a los otros!” del *Timón*, de Shakespeare. Tanto como el “Y porque te has humillado, Dios te ha castigado”, de Isaías. Tanto como la Carta de Cristóbal Colón a los Reyes Católicos, que los obsecuentes historiadores tildaron de “rarísima” no pudiendo explicarse la rebeldía y el desafío contra los poderosos. Tanto como el *Canto a mí mismo*, de Whitman, que pone en primer plano su grandeza. Tanto como el apóstrofe de Baudelaire: “Raza de Abel, come, duerme y bebe”, porque él está con el sublevado Caín. Tanto como el “¡Hurra por los que perdieron la batalla!”, de León Felipe, que se proclamó poeta prometeico. Tanto como el “lobo estepario”, de Hermann Hesse, el artista que asusta a la sociedad. Y es “rarísimo” también que Dante se dirija a los hijos de Eva*,* puesto que es ella quien trae el mal y el conocimiento. Todos sienten la necesidad de rebelarse contra los acomodaticios que aspiran a un lugarcito en la mesa del poder. Por eso Dante sabe que la soberbia, que recomienda a los hijos de Eva, es un pecado redimible y admite que tal vez también él vaya a parar al Purgatorio.

Pero Dante, después del arrebato con que incita a la altivez, cae “en una buena humildad”. No es una humildad ante el poder sino ante sí mismo, una actitud filosófica, estoica, ante los vaivenes de la fortuna, puesto que “la fama es semejante al color de la hierba que viene y se va” (*Purgatorio*, cantos XXI y XI). Esa humildad nada tiene de común con la domesticidad y la obsecuencia. Es la melancólica constatación de lo éfimero de la vida en la que se desvanecen individuos, pueblos, culturas. Al hacer estas consideraciones, Dante cede en su soberbia altivez.

En efecto, Dante no es un poeta agradable. Está hecho de fuerza y agresividad. A su canto lo llama “grito”. También León Felipe dijo que un poema es un grito. Los poetas prometeicos no tienen nada de quejumbrosos. La voz de Dante, según Cacciaguida, su tatarabuelo, que está en el Paraíso -por voluntad del poeta-, “es desagradable” (*Paraíso*, Canto XVII). “Y tu grito hará lo que el viento, que azota más a las elevadas cumbres, lo cual no será pequeña prueba de honor.” Grito, viento. ¡Qué imagen tan arrebatadora de la voz del poeta! Pero si su voz resulta desagradable es porque el poeta cumplirá su misión recordando. Y recordar es una facultad rebelde. La memoria es la facultad que todos los tiranos tratan de anular porque en ella sobrevive la conciencia moral del hombre. La sociedad cristalizada, momificada, no recuerda. El tormento del Infierno les es desconocido, porque en él va implícita la vida. Dante accede a la vida y a la poesía por las puertas del Infierno, por el submundo de los condenados.

El poeta es la instantánea del tiempo. Se detiene a registrar cada llaga. Construye su mundo recordando. Su recuerdo es siempre incómodo, irrespetuoso. Erige su juicio final de réprobos y elegidos según un canon de valores muy distinto al de los poderes establecidos. Justifica a los caídos. Canta “la libertad que es tan amada, como lo sabe el que por ella desprecia la vida”. Rebeldía, libertad, exigencia moral, es la trilogía de todo creador.

Los pobres, los deformes, los desahuciados, los atormentados, se dirigen a Dante pidiéndole que no los olvide, que los mencione, que relate sus vidas. El poeta los escucha sin detenerse pues su destino es recorrer, conocer, andar. Por eso, Virgilio le dice: “Vienen a dirigirte una súplica; tú, sin embargo, sigue adelante y escucha mientras andas”. Y más adelante, repite: “Éste no se detiene aunque las escucha a todas (las almas)” (*Purgatorio*, Cantos V y VI). Y aunque esté en el Infierno, su maestro Brunetto Latini, es quien le enseñó “cómo el hombre se inmortaliza” (*Infierno*, Canto V). Entonces, la ascensión de Dante hacia la poesía, como en Novalis y Hölderlin, es un renunciamiento a los intereses mundanos y vanos. Un despojamiento para alcanzar el conocimiento totalizador del universo. Porque el poeta encuentra en el conocimiento la más alta expresión de lo humano. Al subir al cielo con Beatriz alcanzará el porvenir, el conocimiento de su destino y de sí mismo.

Imaginar el orden cósmico como una relación personal, circunscripta a su propia gracia y a su propio Paraíso, es una de las cosas sorprendentes que descubre ese cielo dantiano. “El rostro de mi dama sonreía de tal modo que

posesión, para sí, del Paraíso ocurre en el cielo “del loco amor”.

Aclaremos que para comprender realmente las imágenes del poeta Dante hay que olvidarse de la teología, cosa que no hacen los exégetas, aferrados a los convencionalismos de la simbología católica. Lo que propuso el poeta T.S. Elliot, barriendo toda la hojarasca erudita, es recuperar en la *Comedia* su enorme voz humana y sideral. Porque su cielo también es humano. Y lo primordial es captar el estilo coloquial épico de su canto lírico. Entonces, hay que prestar atención a sus sorprendentes expresiones, por ejemplo, esa del “loco amor”. No hay aquí nada de un amor teológico ni metafísico, como no lo hay en Kierkegaard a pesar de sus intérpretes. En ambos casos, es un amor existencial, sublimado en la obra creadora. Porque “mi” gracia y “mi” Paraíso no son la gracia y el Paraíso. No son estadios generales. Es una forma casi luterana de concebir la salvación, una relación individual con el cielo, sin intermediarios. Ese cielo no es teológico. Está insuflado de vocación poética. Más todavía si consideramos que en el cielo, Dante fue acogido “gloriosamente”. Jactancia de un cielo propio y personal.

Es claro que en esto hay mucho de herejía. Todo místico es un hereje porque basa su fe en una apropiación individual que rechaza el dogma, la autoridad exterior a sí mismo, e incluso a la institución sacerdotal. El rebelde se basta a sí mismo, sin apoyos externos, ¡porque su conciencia existe! Es la conciencia moral que contiene toda rebeldía, según Camus. Además, Dante no es un artista ahistórico. Al contrario, se compromete con las luchas de su época, va al destierro, sufre las consecuencias de una acción apasionada en la cual tiene una influencia decisiva la herejía cátara, extendida por las tres cuartas partes de Europa. ¿Es que hay algún gran artista que no se sienta comprometido con su tiempo? En el partido gibelino, adherido al catarismo, actuaba Dante. El eje de todas las herejías, y se dieron por miles en el cristianismo desde su aparición, es la interpretación dada a la existencia del mal. Pero esto no es lo importante sino reconocer la necesidad del mal. Es que, como llega a suponer audazmente Dostoievsky, si el hombre lograra instaurar el bien en la tierra, Dios no tendría razón de existir. Luego, bien y mal se condicionan mutuamente. Y uno necesita del otro para subsistir.

Es claro que los herejes razonan con una lógica “liberada” del misterio, al que necesariamente debían recurrir los ortodoxos católicos. Era un primer paso hacia otras libertades que los poetas malditos llevarán más lejos haciendo la apología del mal. Dante mismo no está muy alejado de ellos cuando reconoce que por la vía del Infierno volvió al verdadero camino (*Infierno*, Canto XV). En Dante, la visión del Infierno es un estado de la conciencia, un tormento interior coincidiendo con el concepto platónico del demonio como partición de la unidad espiritual del individuo, del propio yo en conflicto consigo mismo. No es una visión objetiva cristiana del mal sino individualista y psicológica de la lucha de las pasiones en la persona. La superación de ellas se da en la acción creadora. Como Hölderlin, también Dante, al final del recorrido de su vida alcanza el estado de beatitud sublimando su yo en la poesía. Vuelve a su vocación juvenil, a Beatriz, su musa. Se aleja de las ambiciones mundanas que lo desviaron por derroteros erróneos. Renuncia a la ambición y reconoce el orgullo y la desesperación como pecados capitales. Decir que la desesperación es el pecado más grande lo lleva ya a una posición existencialista típica que llegará a ser materia de análisis para Kierkegaard, en su *Tratado de la desesperación*, y tiene, en la *Comedia*, su imagen poética e inquietante. Dante reconoce que ha incurrido en esos pecados por lo cual tendría que estar en el Purgatorio. Y es tan claro en sus juicios sobre sí mismo como en el de los demás. El problema que se plantea en el recorrido de su vida es cómo encontrar la salida salvadora a su exigencia moral. Algo que solo un rebelde puede encontrar, desprendiéndose de las verdades consagradas.

Para comprender a un artista no hay mejor tratado que la interpretación de otro artista. Elliot dijo, sin ambages ni reticencias, que el pensamiento y la poesía de Dante no pueden separarse y que no basta, para conocerla, valorar su estilo literario. Sí, Dante fue un combatiente completo, en lo político y en la obra literaria, y querer disociarlo resulta “imposible”. Y he aquí que (sin duda con la muerte en su alma de creyente católico), Elliot declara que para

mismo Elliot) ciertos valores y juicios que Dante expresa sobre temas teológicos, hay que desprenderse de prejuicios. Y entonces su poesía es clara y accesible. Solo la complican sus presuntos exégetas recargándola de notas "aclaratorias" que no hacen más que ocultar su verdadero sentido. Notas de nombres, fechas, ciudades, que se pueden encontrar en cualquier diccionario. Siempre he creído que el sentido de una obra de arte -porque una obra que no tiene sentido no tiene arte- está implícito en su expresión. Pero los exégetas solo ponen el acento en la técnica, que son los recursos de la obra de arte pero no su esencia, para la cual la descripción no basta. Hay que transmitirla en inflexión, en voz, en sangre viva.

El problema de la contradicción entre el luchador y el artista tiene en la *Comedia* palabras reveladoras de ese combate que se entabla en el creador entre su exigencia ética y la necesidad de expresarse con el lenguaje de su arte. Dante reconoce que la acción ha tenido consecuencias funestas para él alejándolo de la vocación inicial. Cuando vuelve a ver a Beatriz, en el Paraíso, declara: "Reconozco las señales de mi antigua llama". Además, recuerda que, al alejarse de ella en su juventud, se entregó a otros amores: el afán de gloria, la apetencia de poder. "Las cosas presentes, con sus falsos placeres, desviaron mis pasos, apenas se me ocultó vuestro rostro" (*Paraíso*, Canto XXXI). Y Beatriz contesta: "Sabrás que mi carne sepultada debía encaminarte en una dirección contraria". Así, Beatriz será quien definirá la vocación poética de Dante. Como creo que Beatriz es la otra naturaleza de Dante, su naturaleza poética, es él quien ha sepultado la carne de Beatriz al alejarse de su influencia. Esta suposición está confirmada por algunas expresiones de Dante que veremos más adelante.

Como Hamlet, como Hiperión, Dante siente que pensamiento y acción son inconciliables. Sufre un estado paradójico de afirmación y negación que le impide concretar la acción en hechos. Habrá que llegar a Sartre para encontrar al intelectual incorporado en la acción que le asigna al hombre: hacer la Historia. Y, al hacerla, hará su historia individual, su obra. Define al intelectual como unidad acción-pensamiento sosteniendo que la lucha por la libertad individual y la revolución social no es contradictoria.

Dante, como Hamlet, expresa esa trágica disyuntiva de la acción-creación que no sufre el hombre de acción. Reconocer con cierta melancolía que su inclinación reflexiva es un obstáculo que lo inhibe para la acción. "El hombre en quien bulle pensamiento sobre pensamiento, siempre aleja de sí el fin que se propone porque el uno debilita la actividad del otro" (*Purgatorio*, Canto V). Dos actividades que no concuerdan entre sí y que tiene una evidente semejanza con las disquisiciones de Hamlet. Pero, después de esa constatación, Dante, en vez de desalentarse, recapacita con asombrosa arrogancia, declarando que el triunfo se recoge "ya como César, ya como poeta". Petulancia que coloca al César y a Dante en un mismo plano. Esto lo dice al entrar en el Paraíso, lo que podría interpretarse como un desafío al poder divino. En realidad, al equiparar el poder del poeta con el del soberano está declarando la supremacía del poeta sobre el poder temporal.

En el Paraíso, el sol que Dante mirará es el que brilla en su propia frente. Una luz que le pertenece, que lo ilumina desde adentro. Es su Paraíso, conquistado con su fuerza creadora. Entonces, caminará solo, sin guía alguna. Y Virgilio, al separarse de él, le ofrece los emblemas del poder absoluto: terrenal y divino. "Ensalzándote sobre ti mismo, te corono y te mitro". Declaración prometeica: ¡Te corono y te mitro! Nunca se habrá oído nada más soberbio. El poeta no cede un ápice de poder. Entra en el Paraíso con el poder temporal y el divino.

Es en el Paraíso donde tienen lugar las transformaciones más extrañas y fantásticas. No es un Paraíso estático ni beatífico, a la manera de las imágenes sagradas. Es un Paraíso cambiante y múltiple, de dobles visiones, de monstruos simbólicos. La primera incursión de Dante en el Paraíso (Canto I) evoca ya la figura mítica de Glauco, en quien tendrá lugar un fenómeno de verdadera transubstanciación. La elección de ese mito es, en sí misma, significativa. Glauco, el verde dios de los marineros, según la mitología, adquirió naturaleza divina por obra de su sacrificio al arrojarse al mar

fatalidad del destino, la incertidumbre, la melancolía, los sueños pesimistas y deformes. Elegir a este hombre convertido en dios, como primera visión del Paraíso, resulta extraño. Por otra parte, hay que suponer que la aparición de Glauco no es fortuita. Se propone representar una de las naturalezas cambiantes del poeta. Imagen monstruosa, dios melancólico, signado por la fatalidad. Dios acosado por sueños terribles. Además, Dante dará una explicación distinta de la mitología sobre la transformación de Glauco. No es arrojándose al mar como Glauco adquiere su naturaleza divina, sino al ingerir cierta hierba. Esto parece convertir al Paraíso dantiano en uno de los paraísos artificiales de Baudelaire. Y las visiones paradisíacas que se describen en él, como veremos enseguida, tienen mucho que ver con las producidas por las drogas. En este sentido, Glauco "se hizo compañero de los dioses". Este punto es muy importante para llegar al fondo del pensamiento del poeta. Glauco no se convierte en dios sino que merced a la ingestión de la hierba, adquiere un estado sublime que lo equipara a los dioses. Dante quiere dar a entender que ese estado ya no es solo *humano*, quiere dar a entender su carácter sobrenatural, pero dentro de lo humano. Porque en ningún momento recurre a la palabra *divino,* como sería lógico si quisiera referirse a la transformación de Glauco en dios.

Al contrario, Dante usará un término nuevo, creado por él mismo, inventado en el más puro estilo de audacia surrealista. A esta transformación de Glauco, Dante la llama "trashumanar". Y además, aclara la dificultad de explicar ese término: "Trashumanar / significa per verba / non si poria" (*Paraíso*, Canto L). Trashumanar no se podría explicar con palabras. (No se justifica hoy día, cuando el prefijo "tras" y la palabra "trasmental" son tan empleados en psicología para referirse al subconsciente, que no se respete la palabra usada por Dante y se la convierta en "trascender" por algunos traductores.)

Al crear ese término, Dante se adelantó en siglos a las expresiones actuales del subconsciente, de los estados subterráneos de la conciencia, tal como se manifiestan en Glauco. No es pues "sobrehumano" ni "divino" el estado del dios, es el estado oscuro y misterioso de lo que está detrás de la conciencia. Y aunque en la época de Dante no existía la parapsicología, a través de las experiencias iniciáticas de las ciencias ocultas, sus adeptos alcanzaban el estado alucinatorio que Glauco experimenta mediante una droga o hierba.

Esa transfiguración del dios es simbólica. La imaginación es la droga que equipara al poeta con los dioses. En lo trashumano, Dante descubre una dimensión distinta de lo humano que no es una superación exterior sino la inmersión en las profundidades de lo humano. Por eso elige al dios de las profundidades, de lo ignoto, de lo que está más allá pero *dentro* de la naturaleza humana, como superación y como interiorización de sí misma. Trashumano es el hombre como individuo y como especie, como ser temporal y eterno. Y Dante llega a las profundidades desconocidas de la conciencia por el *otro* lado del hombre, por medio del don poético. Entonces, el ascenso no es *sobre*-humano sino trashumano, pasando por ese lado oculto del hombre. Lo oculto, lo trashumano, es el pasado de la especie y es el futuro como incógnita, como destino, como fatalidad. Trashumano: se trata de una trasmutación y no de una simple transformación. Trasmutación de esencias y no solo de formas. Es el ascenso en la poesía que es forma y esencia, éxtasis y revelación. Con ella alcanza Dante la visión total del mundo. La visión paradisíaca, en esta cosmogonía dantesca, está impregnada de astrología, de un cielo que arde en fuegos infernales. Y al que se llega por la imaginación y por la inspiración, por el sufrimiento y la vida.

Hay algo más que observar. Al convertir la palabra "trashumano" en un verbo, "trashumanar", Dante le asignó un contenido aún más enigmático. La movilidad, la acción que el verbo lleva en sí, quita al sustantivo la solemnidad de lo estatuido y lo convierte en un tránsito. No en un estado fijo. Glauco se "trashumana". La superación hacia la cima de la perfección, es un camino. "Y un camino no es una casa", dice el filósofo hindú Vivekananda. Es un paso de un estado a otro, un recorrer, un andar. Dante, peregrino e inventor de palabras, obtiene en su paraíso la intelección del Universo. Es el estado en el que Glauco, al gustar cierta hierba, se vuelve compañero de los dioses.

mirar el sol que brilla en su propia frente (*Purgatorio*, Canto XXVI). La *Comedia* es *su Comedia*. El poeta reconoce al mundo en sí mismo. En el Paraíso, Beatriz será su guía. Pero Beatriz no es tampoco una figura beatífica. Es extraña. Mira el sol "como jamás lo ha mirado un águila con tanta fijeza". Nada más ajeno a la imagen que se tiene de lo celestial y de lo angélico. Es un Paraíso en el que Dios no resplandece por igual en todas partes, donde hay una parte blanca y otra negra, donde hay zonas de luz y de sombras, donde hasta hay diversos géneros de beatitud. Un Paraíso así solo lo concibe un alma exaltada por delirios y alucinaciones, acosada de visiones torturadas, donde la felicidad no existe. La pregunta con que Beatriz lo recibe al llegar al Paraíso: "¿Cómo te has dignado subir hasta este monte? ¿No sabías que el hombre aquí es dichoso?", indica que ése no es un lugar apto para Dante. Porque él no puede ser feliz. Su Paraíso supone procesos de gestación y transformaciones enigmáticas alcanzadas a fuerza de horror.

Navega solo: "El agua por donde sigo no fue jamás recorrida. Minerva sopla mi vela; Apolo me conduce y las nueve Musas me enseñan las Osas" (*Paraíso*, Canto II). Esas tres fuerzas que lo guían, la sabiduría, el arte y las musas no dejan lugar para la teología con que se insiste en interpretar la simbología de Dante que abiertamente recurre a los mitos paganos para expresarla.

En el Paraíso suyo, nadie influye sobre él. Ni siquiera Beatriz que le insufla la inspiración creadora. "La acción de Beatriz, penetrando por mis ojos, en mi imaginación, originó la mía, y fijé los ojos en el sol, contra nuestra costumbre". Mediante la poesía, alcanza una cosmovisión y una ascesis. "De pronto me pareció que un nuevo día se unía al día como si Aquél que puede hubiese adornado el cielo con otro sol". Doble sol, doble día, doble visión de los alucinados, de la alienación, es el doble sol de Gérard de Nerval, de la locura, del ensueño. Entonces, Dante ve el amor gobernando los cielos. Amor que es armonía cósmica. Y en supremo éxtasis, abarca la rotación de los cielos, la imagen de todo el espacio llameante de sol. Es la visión de la iluminación mística que nada tiene de celestial. Más semejante a las visiones apocalípticas de Juan, taumaturgo más que santo.

Y "Beatriz miraba fijamente las eternas esferas": esa mirada fija en el sol o en las esferas, esa mirada de águila, sobrecoge. El sol centellea en torno suyo "como el hierro que sale candente del fuego". Musa ígnea, acorde con el alma abismal del poeta. Musa misteriosa "vuelta hacia la fiera que es una sola con dos naturalezas" (*Purgatorio*, Canto XXXI). Esa fiera mítica es el grifo, mitad águila, mitad león. Y el poeta encuentra a Beatriz en el pecho del grifo. La doble fiera se refleja en los ojos de Beatriz, ya de un modo, ya de otro. Pero Beatriz permanece inalterada en sí misma. Esa doble naturaleza, lejos de representar a Cristo (puesto que la divinidad cristiana son tres personas en una), es lo demoníaco platónico, dual y antagónico en permanente reacción, y que es imagen del artista alienado.

Así, el monstruo mítico de dos naturalezas concuerda con el daimon pagano. Pero la doble naturaleza del grifo no rompe la unidad esencial del poeta. Tampoco altera la naturaleza de Beatriz en la que se refleja y a su vez Beatriz se transforma en su imagen reflejada. ¡Dante contempla esa transformación con estupor y gozo, y su alma ansía cada vez más nutrirse de ese alimento que le satisface! La transformación en la imagen reflejada es la que experimenta el artista al reflejarse en la obra y reflejar al mundo. "¿Cómo no quedar maravillado al ver tal objeto permanecer inalterado y transformándose en su imagen reflejada?" (*Purgatorio*, Canto XXXI). Maravillado, en efecto, como los espejismos de la imaginación que disocia y reconstruye la esencia de las cosas. Como el arte que transforma las cosas sin alterar su esencia. Que se divide para ser cielo y tierra permaneciendo uno y único. Doble fiera, león y águila, reflejados en la mirada del artista. Ya que a través de sus ojos Beatriz penetra en Dante para despertar su inspiración. Y el poeta se trashumaniza sin cambiar de identidad.

Lo cambiante del grifo, reflejándose en la mirada de la musa, ya en una forma o en otra, como contradicción demoníaca del poeta, es la naturaleza dual de prometeico. Y aunque Dante no especifica qué formas adoptaba el grifo en la mirada de Beatriz, sabemos que la ambigüedad y la contradicción

creadora renueva y transforma. El creador siente la fuerza cósmica del cambio que tiene lugar en sí mismo en el acto de la creación. Trashumanar no es sólo ascender a lo sobrehumano, es cambiar pasando de lo interior a lo exterior, es trascender del yo al ser, abarcando lo universal en lo particular. La ambivalencia del grifo se recrea en la imaginación del poeta que refleja reflejándose. Y este cambio es el alimento que le permite combinar nuevas relaciones en el cuerpo del monstruo fabuloso. Trashumanar será la pura invención del arte. Y el grifo será el artista en cuyo pecho anida Beatriz, su musa, que en sus ojos se refleja.

Más allá del bien y del mal, el artista está, como el grifo, mirando al sol con la mirada fija del águila y la fuerza del león. Y la *Comedia* es, así, la ascensión de Dante a su trashumana humanidad, que es sentir lo humano como divinidad.

Petrus Borel, el licántropo **(*)** (F.W)

Un cupido, una pareja que se abraza, plantas tropicales, un gondolero que hunde a una mujer desnuda en el agua, una multitud sublevada, una linterna, una lechuza y la guillotina; la pluma en el tintero y un puñal; un cofre abierto; hojas de papel dispersas; un telón que se levanta; un libro con el título *Rhapsodies*; el cráneo de una calavera. Y en el centro, presidiendo el conjunto, un medallón oval, rodeado por una piel de lobo, desde el cual miran los ojos de un joven de barba negra y frente alta como un patíbulo: Petrus Borel, el Licántropo. El hombre es bello y triste, el lobo, una envoltura marchita. Así lo representó el aguafuerte de Adrien Aubry para la primera edición, publicada en Bruselas, de *Champavert. Cuentos Inmorales*.

Teófilo Gautier y Baudelaire sintieron la necesidad de evocarlo, de describirlo, como si su imagen física, su extraña figura, su nombre de reminiscencias medievales, y hasta su barba provocativa en el París rasurado de la época, fueran el complemento necesario de su obra.

Luis Boulanger, amigo de Víctor Hugo y retratista de los románticos, lo representa de cuerpo entero, alto, escuálido y sombrío en su traje negro de levita, con la mano apoyada sobre la cabeza de un gran perro ovejero. Sus ojos tienen algo del águila y el cuervo, coincidiendo con la descripción que Petrus Borel hace de sí mismo.

Su personalidad aparece rodeada de escándalo en el París literario de 1830; brilla un momento dirigiendo las huestes románticas, y desaparece. Su agresividad provoca la ira de sus contemporáneos, su sensibilidad y originalidad, que no encajan en ningún género literario de la época, le niega el lugar que debía ocupar en la historia de las letras. Es olvidado e ignorado en vida como tantos otros artistas solitarios a quienes falta el requisito que Zola consideraba indispensable para destacarse: haber nacido a su tiempo. Los surrealistas lo redescubren en nuestros días y lo hacen suyo. Los críticos se ensañan con él en vida y después de muerto. Lo llaman bufón y frenético. Albert Thibaudet, en su historia de la literatura francesa, lo califica de truculento, decadente, impotente. Son los mismos que a todo artista rebelde le aplican el mote de inmaduro, los mismos que tildaron de “loco” a Lautréamont y de “estéril” a Mallarmé. El reconocimiento de Petrus Borel tardó en llegar, necesito una época que, afín con su espíritu, sintiera su desequilibrio, su rabia.

Baudelaire atribuye el eclipse de Borel a la mala suerte, aunque menciona también las particularidades de su espíritu exaltado, desmedido, intransigente, su pasión revolucionaria, democrática, su “naturaleza mórbida, enamorada de la contradicción por la contradicción misma”. Le reconoce un talento verdaderamente épico en su obra *Madame Putifar*. André Breton coincide en señalar que *Madame Putifar* alienta un vuelo revolucionario pocas veces igualado en la literatura de todos los tiempos. Califica a *Champavert. Cuentos inmorales* de “libro sin par, mistificación lúgubre, burla de una terrible imaginación”.

Entonces, la mala suerte no explica esas omisiones del éxito, esos derrumbes, esos silencios, ese mutismo de veinte años entre su última obra, publicada en 1839, y su muerte, producida en 1859. Es difícil hallar las motivaciones de esos silencios tan insondables como la vida misma. Admitamos pues que la única cronología valedera de un artista es la de su obra conocida. Lo demás, llámese silencio o suicidio, es el holocausto que todo creador hace a su condición trágica, prometeica. Es su autoinmolación.

En la “Noticia sobre Champavert”, que precede a los *Cuentos Inmorales*, Petrus Borel da algunos datos de su vida atribuyéndolos a su personaje de ficción y delinea las condiciones, la sustancia, del creador demoníaco. Comprobamos que en el licántropo – un nombre y un tipo que aporta Borel a la iconografía romántica-, la ferocidad del hombre-lobo es una máscara que lo protege del mundo exterior, una ruda corteza que oculta su interior de mágica sensibilidad. “Ser sensible, es decir, superior”, dice Borel. “Por delicadeza yo perdí mi vida”, dirá Rimbaud. El romanticismo trae esa excluyente conciencia de la superioridad del arte. Pero también de su soledad.

Otros solitarios, Herman Hesse, Henry James, Kafka, se metamorfosean en el animal que quisieran ser para escapar a su pobre condición de hombres cercados, aislados. Es la forma de huir de si mismos.

Petrus Borel, como hombre-lobo, es clarividente sobre su destino trágico. Refiriéndose a su primer libro, *Rhapsodies*, publicado en 1831, cuando tenía veintidós años, afirma: “Una obra como esa no tiene segundo tomo: su epílogo es la muerte”. Es verdad que todavía publicó otras dos: *Champavert. Cuentos Inmorales* (1833), y *Madame Putifar* (1839). Pero aquellas palabras resultan premonitorias y el “Testamento de Champavert”, con veinte años de anticipación, parece delinear el curso posterior de la vida de Borel. La miseria, cercándolo, lo expatriará a Argel, donde un destino similar al de Rimbaud lo aleja de la literatura y lo sume en las tareas anuladoras de un pequeño cargo administrativo obtenido por los buenos oficios de Gautier. Despedido del empleo, el hambre le hace bajar un peldaño más y lo obliga a trabajar la tierra como labrador. Hasta que el sol implacable, del cual se negaba a protegerse, le provoca el ataque de insolación que causa su muerte. Recordemos, para comprender su drama, la primera parte del cuento "Champavert” dedicado a Jean Louis labrador, donde se burla de los seres que se dedican a labores sedentarias, que dejan de ser sediciosos.

El hambre de Borel. Gautier afirma que “le parecía natural morirse de hambre”. Sin embargo, algunas amargas poesías del poeta sobre su hambre parecen atestiguar lo contrario. Además, el hambre de los veinte años puede ser bohemia, pero a los cincuenta, es una militancia de insumisión, de moral austera, de desafío. Petrus Borel se mantuvo fiel a sí mismo hasta el fin, hasta en su hambre, fiel a su imagen de licántropo, de hombre-lobo.

Teófilo Gautier, cronista insustituible de los momentos iniciales y heroicos del Romanticismo, evoca a Borel en dos capítulos de rico colorido, en sus recuerdos de la bohemia romántica, mal llamados por sus compiladores *Historia del romanticismo*. Surge su figura original, junto a su inseparable doble, Jules Vabre, el “compañero milagroso”, en el sótano desnudo que les servía de vivienda y de punto de reunión del *Petit Cenacle* (Pequeño Cenáculo), fundado por Borel y Gerard de Nerval, en 1830, en el cual, además de escritores, participan artistas, grabadores, arquitectos. El mismo Borel, antes de iniciarse en las letras, había practicado la pintura y la arquitectura. Todos integraban el movimiento de los *Jeunes-France* (Jóvenes-Francia), que libraron las batallas campales del romanticismo contra el clasicismo, noche a noche, durante las representaciones de *Hernani*, de Víctor Hugo. “Hay en todo grupo –dice Gautier- una individualidad pivote alrededor de la cual las otras se insertan y giran como un sistema de planetas alrededor de un astro. Petrus Borel era ese astro; ninguno de nosotros intentó sustraerse a esa atracción”. Pero las jefaturas juveniles son efímeras y dejan un sedimento de amargura, cuando no de hastío. Todavía se reunían los *Jeunes-France* en los ágapes orgiásticos con que despedían a alguno de los suyos que se alejaba hacia otros destinos, pero ya Petrus Borel no estaba

entre ellos. Había iniciado su camino de soledad y olvido.

El aporte del *Petit-Cenacle* a la vida literaria no fue sólo organizar la lucha por un nuevo orden artístico. Por primera vez los intelectuales se apartan de los estrados oficiales, aparecen como una fuerza independiente y puesta al Estado y sus clases dirigentes. La fórmula de Gautier “el arte por el arte”, tan vilipendiada, tiene ese sentido de diferenciación y se convierte en una bandera bajo la cual militan escritores y artistas de las ideas más dispares. La participación de los artistas plásticos en el movimiento trajo –según Gautier- importantes consecuencias. “Una cantidad de objetos –dice-, de imágenes, de comparaciones, que se creían irreductibles al verbo entraron en el lenguaje y quedaron en él”.

Sabemos, por referencia de Baudelaire, que Petrus Borel, como Gerard de Nerval, sintió esa fascinación de la inagotable aventura lingüística hasta extremos obsesivos en la búsqueda de las etimologías y de la tipografía, lo que en su época podía mover al comentario irónico, pero que hoy resultan muy serias a la luz de los aportes de Apollinaire, los letristas, etc. Gautier también tiene curiosas anticipaciones dadaistas en sus *Romans goguenards*.

La ruptura de las formas se inicia como un desafío a la sociedad burguesa. Una sociedad de triunfadores, sí, pero ¿a costa de qué, de quiénes? Es lo que los artistas van a descubrir mientras los sociólogos y los políticos anotan en cifras las ventajas del régimen. Los artistas están entre la nada y el infierno. Y lo excesivo es el signo del tiempo artístico mientras la conciliación reina en el tiempo político-social. En la sociedad de 1830, en crisis, flotan los restos de todos los naufragios, antiguo régimen, Revolución, Imperio, restauraciones diversas, cuyo signo es la inestabilidad. Lo nuevo es la revolución de los intelectuales.

Las nuevas generaciones irrumpen, anhelantes de absoluto, rebeldes e iracundas, sin compromisos ya con el pasado y sintiéndose jueces de él. Apenas cuarenta años la separan del estallido de 1789, pero el tiempo revolucionario ha precipitado los siglos en años y les es dado contemplar, como en una pantalla panorámica, proyectados simultáneamente, pasado y futuro, les es dado palpar los resultados alarmantes de un nuevo régimen tan opresor como el antiguo. Los artistas y la juventud, desengañados, lanzan sus invectivas contra la nueva sociedad, contra la miseria y la nueva opresión, se vengan de ella por el sarcasmo y la burla, descubren su sordidez, su moral hipócrita. El burgués es estudiado con una lente ampliada, caricaturesca. Los escritores de las más diversas tendencias políticas o artísticas, dandys y busingos, republicanos y monárquicos, católicos y ateos, repentinamente unificados por ese odio, ponen al desnudo los horrores de la nueva sociedad que arrolla a los pequeños y muestra su verdadero rostro: la mediocridad. “El infierno es la sociedad”, exclama Barbey d’Aurevilly. Y Baudelaire expresará el anhelo de todos: “Si la acción fuera hermana del sueño...” Pero no lo es, y el vacío de la acción produce ese estado de ánimo particular de la primera mitad del siglo XIX. El vacío, la nada. Todavía no es deidificada, no es la “divina nada” de Leconte de Lisle. Es la angustia de un estado de crisis de fe, de crisis de autoridad.

Petrus Borel expresa con intensidad el estado de ánimo de esa juventud virulenta, desilusionada, pero revolucionaria, que está con una Revolución, no con un Código. Anímica y temperamentalmente, Petrus Borel es un escritor generacional. Su tema es el tiempo, el vacío y la muerte, en las versiones que la época le ofrece a manos llenas: lo horripilante, lo cruel, lo grotesco.

Edgard Quinet, antiguo protagonista de La Montaña jacobina, al escribir su historia de la Revolución Francesa, consigna sorprendido el vacío y el escepticismo que afecta a la intelectualidad de la época, en contradicción, al parecer, con la euforia provocada por el pujante avance de la técnica y la economía. Es que la máquina a vapor había adormecido bastantes conciencias. Pero los artistas no se engañan. En el cuento “Passereau, el estudiante”, Borel alude irónicamente a “ese progreso con botas de siete leguas”. Una sutil referencia a la ola de suicidios pone las cosas en su lugar. Y la comparación con los suicidios del siglo III da al fenómeno una proyección

histórica.

Como dato curioso, descubrimos en los *Romans goguenards*, de Gautier, varios relatos con personajes y diálogos textuales a los de “Passereu, el estudiante”. Ambos son evidentemente documentales. Pero los relatos de Gautier se quedan en la crónica ligera mientras el de Borel, con su rica imaginación y su fuerte carga de humor negro, resulta una pieza antológica.

Petrus Borel se declara romántico, republicano y saintsimoniano. (Introducción a *Rhapsodies*). Sobre su romanticismo especifica que nada tiene de común con el quejumbroso espíritu a lo Chateaubriand, estereotipado en moda por los petimetres del período postnapoleónico. Su republicanismo, más que una definición política tiene la dimensión y superación que la época da a todos los términos, un sentido individual, un anhelo de libertad, de romper las normas que la sociedad impone al individuo. En esto, como en el ataque a la sociedad, hay una aparente vuelta a Rousseau, pues todos los retornos son aparentes en la Historia. Los artistas de la década de 1830 superarán la formulación general de Rousseau, contra la sociedad como corruptora del hombre, acusando a una sociedad concreta, la sociedad burguesa. Esto explica también que el sentido de justicia, que aportan los saintsimonianos, primará en el espíritu de la época, que se vuelca a las calles, a las ciudades, para observar el fenómeno no nuevo pero sí intensificado de la miseria y el vicio. Y puesto que la sociedad burguesa se identifica con el bien, los artistas serán el mal. Si la clase triunfante necesita del realismo rosa, ellos desarrollarán al máximo el arte de lo fantástico, de lo imaginario, de lo irreal, de lo anormal, donde pasado y presente se mezclan en aleaciones nuevas, de trascendencia insospechada. En medio de todo este arte en movimiento, Petrus Borel asume su naturaleza demoníaca en el licántropo, un Prometeo encadenado a la época. Salvaje, rebelde, aquejado de languidez y *spleen*, anhelante de justicia y libertad.

Los *Cuentos Inmorales* son polémicos, agresivos, con un estilo a veces poético, a veces panfletario, afichesco y lúcido que saltando siglo y medio, entronca con la literatura actual. Los diálogos, cortantes y sin acotaciones del autor, sustituyen a las largas descripciones que caracterizan el estilo de ese período, creando un clima, una atmósfera y tienen una autenticidad desusada en la literatura romántica, cuya afectación es uno de sus mayores males.

“Seamos menos elegíacos” o “tu, mi salvaje”, palabras que se intercambian los amantes del cuento “Champavert”, resumen la tónica de Borel, desprovista de sentimentalismo, deliberadamente opuesta a lo patético y melodramático. Su truculencia lúcida es un revulsivo de la conciencia dormida.

En el cuento “Three Fingered Jack”, especie de tratado de la licantropía, también hay un aparente retorno a la naturaleza de tipo roussoniano, pero Borel, como los románticos alemanes, busca lo telúrico, las fuerzas mágicas y sobrenaturales que subyacen en el artista creador, con su sedimento de herencia y mito. Es el mundo primitivo que Borel busca en los pueblos coloniales sometidos, como los negros de las Antillas, o en los pueblos perseguidos, como los judíos de Lyon, o en la vida de la civilizada París.

Imágenes tales como el padre enfurecido agarrando el cuchillo por la hoja y golpeando con el mango, o la de la pobre hambrienta royendo las tapas de un libro, son verdaderos gags maestros por el absurdo. Los temas de la mujer seducida y del infanticidio, típicos del romanticismo, especialmente del alemán del *sturm und drag*, aparecen en “El acusador público” y “Champavert”. La confusión de sentimientos y la ambigüedad de las acciones, sobre todo de la muchedumbre, prevalecen en “Vesalius, el anatomista” y “Dina, la bella judía”, donde la actitud del “pueblo-cordero”, manejado con fines turbios en el primer caso, o la justificación de un crimen horrible con argumentos de justicia en el segundo, evidencian el trastrueque de valores de una época de conmoción social.

En la historia de la literatura, Petrus Borel queda como un escritor “extraño”.

falsifican y que él puede ostentar con derechos auténticos.

Petrus Borel d’Hauterive nació en Lyon, el 30 de junio de 1809, y murió en Montaganem, Argelia, el 14 de julio de 1859.

(*) Prólogo a la primera edición en español de *Champavert. Cuentos Inmorales*, de Petrus Borel. Juárez Editor, Buenos Aires, 1969. Traducción y notas: F.W. Incluido, con modificaciones, en *Los hijos del Cielo y de la Tierra*. Otro estudio sobre Borel (*Petrus Borel, un romántico surrealista*) fue publicado en *Testigo*, N° 5, septiembre de 1970, revista dirigida por el poeta Sigfrido Radaelli.

“**Suicidio por un piso encerado”**(*) (Cuento)

La Carta que encontré publicada en una revista del interior, no me era desconocida. Llegó a mis manos en forma intempestiva y siempre deseé saber su destino ulterior. Pues no fui yo quien la publicó. No supe nada de ella hasta que la vi en letras en molde; esto constituyó para mí un desenlace inesperado. Juzguen ustedes mismos.

Como director del semanario *Prometeo*, fui partícipe comprensivo en la iniciación de no pocos escritores noveles.

Así llegó hasta mi redacción la autora de La Carta. No me traía La Carta sino un estudio crítico sobre la novela como género literario. Prometí leer el artículo y darle mi opinión. Desde entonces, todos los días, o día por medio, llamaba por teléfono, en procura de una respuesta que yo eludía por mis múltiples ocupaciones. Esa insistencia, confieso, llegó a fastidiarme un día, la última vez que llamó, y le dije entonces en forma suave pero algo severa; “No sabía que usted estaba tan apurada”. Ella se disculpó y admitió mi observación, prometiendo esperar mi llamado. Fue a los dos días que recibí La Carta, una carta exaltada, hasta cierto punto incoherente. Cuando ella me la pidió de vuelta saqué copia por parecerme un documento curioso. Tal vez pensaba utilizarla como material para algunas de mis propias obras. Ella se me adelantó, por lo que veo. Transcribo La Carta literalmente.

“Señor Director:

Comprendo que mi insistencia pudo molestarlo. Pero no, le aseguro que no tengo ningún apuro. No quisiera que usted se moleste. Que piense de mí... Dudaba sobre la actitud a tomar: si debía esperar su llamado o insistir para apresurar su respuesta. Yo quiero que comprenda que no estoy apurada, de ningún modo. Me doy cuenta que usted tiene sus compromisos. Yo, claro, el artículo ése no lo hice en un día, pero apuro no tengo ninguno. ¡Por favor! ¡Le ha impresionado mal mi insistencia! Me toma acaso por una entrometida, por una de esas avechuchas que aletean sobre los tejados de las redacciones. No crea eso, no o crea de mí. No me atrevo a explicarle todo personalmente; por eso le escribo. En el artículo trabajé a conciencia durante ocho meses. Es una prueba de o que le digo: no estoy apurada. Pero necesito disipar su mala impresión sobre mi persona. Quiero que sepa en qué consiste la naturaleza de mi apuro, que nada tiene de común con el delirio publicitario de cierta gente. Tampoco está en mi naturaleza más bien tímida el desenfado de los que, insistiendo, consiguen lo que se proponen. No tengo carácter para eso. Cuando lo llamé la primera vez sin obtener la contestación que esperaba, instintivamente desistí de todo posible llamado ulterior. No estaba exenta, en esa determinación, de una dosis fuerte de orgullo que siempre me ha inhibido para pedir nada a los demás. Admiro a la gente que es capaz de revestir sus pedidos con el aspecto de la exigencia. Así evitan caer en la humildad y no encuentran en el pedir ningún menoscabo. Pero yo no sirvo para ello. No le hubiera llamado más sin las circunstancias apremiantes y un cierto deseo de probarme a mí misma que soy capaz de tener carácter emprendedor, carácter de solicitante despreocupado y altanero. Si usted guarda una impresión adversa de mí es porque no me conoce, porque no sabe que desde hace poco, muy poco tiempo, mi vida es un torbellino de apuro, porque es ya tarde para mí. No estoy apurada por este artículo en particular; necesito ir rápido hacia el fin, necesito decir todo lo que callé acumulándolo durante años de silencio forzado. Y el tiempo, mi tiempo huye. Es tarde, muy tarde. ¿Sabe usted lo que es haberse hundido sin empezar siquiera, durmiendo un sueño prolongado lleno de angustiosas palpitaciones?

Mi premura comenzó después del accidente que dejó semi lisiado a mi hijo. Hasta entonces, el accidente no había entrado en mi vida. El accidente trastocó el curso regular de todo. La salvación del niño del niño dependía de mi exclusiva dedicación a él. No pude continuar con toda la actividad que me ocupaba por aquel entonces. Pero hay algo peor: *no sé si después del accidente todo lo anterior me atraía ya, en realidad.*

falsedad atribuir a esos cuidados el abandono que hice de aquello que constituía mi vida pasada. Había manejado esquemas fáciles, lo que forma parte de objetivos delimitados, proyectos para una carrera espectable. Entonces descubrí los matices de las cosas. Descubrí en el mundo el color, la luz y la sombra. Todo mi conocimiento anterior no me servía para esta nueva concepción. Piense lo que es quedarse, de pronto y tarde, sin camino ni sendero donde transitar, después de haber proyectado una amplia avenida bien soleada, con metas discernibles...

Entonces comencé una búsqueda incesante en medio del espanto de los pisos por encerar. Usted se preguntará por qué no continué con mi carrera en vez de enfrascarme en el encerado; desde todo punto de vista hubiera sido más conveniente y productivo para mí y para el enfermito. Su misma curación se hubiera beneficiado con mi trabajo *productivo*. Hay que destacar a mi hijo como causante de esa situación. ¿Era, pues, el accidente? No lo sé. Pero ya no podía continuar con mi derrotero anterior. El accidente había partido mi vida en dos.

¿Sabe usted lo que es sentir naufragar el propio yo en medio de un trabajo absurdo, en medio de una condena a trabajos forzados que uno mismo se ha impuesto o por lo menos ha admitido, entre cacerolas y cacharros grasientos? Cierto, los que se ubican en puestos, los que consiguen cargos, podrán asombrarse de esta ineptitud para adecuarme a un medio conveniente. Todos ocupan un puesto, un lugar. Yo... siempre creí en mí misma más que en mi título. Pero no por eso compartía resignada mi vida con el encerado. Una desesperación iracunda es la mejor prueba de que en mí alentaba la vida.

A todo esto usted se preguntará qué relación hay entre lo expuesto, con la premura que se desató en mi vida. Todo proviene de una bomba de agua. De paso quiero decirle que nuestra casa es pobre pero con pisos encerados. Y los pisos encerados exigen desvelos incontables. Los demás no comparten, posiblemente, esta preocupación; los pisos se cubren de espesas cenizas, los niños realizan sobre ellos las gimnasias más audaces y aventuradas; todo, en detrimento del encerado. De modo que uno queda ridículamente atado a la limpieza de pisos. Nadie se lo agradece y uno se desvive por ellos. No puede uno pagarse un personal adecuado para este refinamiento. Y su sacrificio no se lo reconoce nadie. Además, mientras uno encera, piensa. Hace proyectos de grandes cosas, pero cuando llega la noche está agotado y solo siente la necesidad de tirarse en la cama. Es el drama del encerado. Y le pregunto otra cosa: ¿Puede usted optar entre su conciencia que lo impulsa a la absoluta entrega a un apostolado y el puesto que debe ubicarlo en la sociedad y extenderle el certificado de apto para la vida? ¿Puede dedicarse al cargo en nombre de la eficiencia?...

La bomba de agua, después del accidente, fue la segunda revelación que debía urgirme a algo definitivo. Estábamos en el campo; teníamos una pequeña casita junto a la estación. En mis brazos dormía mi niño menor. Funcionaba el motor de la bomba de agua. Ese ritmo era un ritmo absorbente, como el de la marcha del tren, era el ritmo de la máquina, era el ritmo del trabajo. Descubrí el ritmo de las cosas, descubrí el sonido de las cosas. ¡Todo tiene un sonido! ¡Oh, si yo pudiera reflejar ese sonido de las cosas! Abarcarlo todo: el color y el ritmo del mundo... ¿Por qué me había desviado del camino de mi niñez? Un senderito apenas perceptible pero mío. ¿Quién había abierto las grandes avenidas bien trazadas para que transitara por ellas? Y ahora que quiero para mí el sonido del mundo, es tarde, demasiado tarde. ¿Cómo recomenzar? ¿Cómo recuperar el tiempo perdido? Empieza el drama de la estrechez. Se come, eso es, se come. ¿Y todo lo demás? Ni un libro, nada. Resbalando sobre pisos encerados. Reconozco que tengo el prejuicio de los pisos limpios. ¡Qué hacer! Debo encerarlos. Además, los niños dependen de mí. ¿Sí o no? ¿Por qué no me ubiqué en un puesto? No puedo ubicarme, no soy postulante a nada, he descubierto algo, simplemente. Necesito ganar el tiempo perdido... ¡Ilusiones! Estoy atada al accidente. Él me apartó de las formas, de los esquemas. No veo más que luz y sombra, no oigo más que sonidos. Las palabras no pueden decirme ya nada...

terminar temprano me anima. Pero cuando la noche se adelanta con su alforja al hombro, llevando mis muertas ilusiones, constato que otro día ha pasado, que otro día está perdido para mí. ¡Qué hay que me desespere! No es nada, ¿verdad? Estoy metida en un pozo. Ahora vivo acuciada por la premura. Estudio lo que me hace falta, solo lo necesario para mis objetivos. Trabajo, encero pisos y, para pagarme los estudios, escribo artículos, ése que le he llevado, y otros. Mi mente marcha a todo vapor pero ni esto me está permitido, ni para ello tengo libertad. Mi mente se paraliza horas enteras mientras relato a mi enfermito largos cuentos infantiles. Por lo menos, el encerado no me impide pensar aunque después esté demasiado cansada para realizar algo.

Piense en el hambre, en la terrible hambruna de mi mente. Se lo pido con lágrimas en los ojos: piense. No necesito comer. Se lo confieso; tengo qué comer, si eso puede tranquilizarlo, hoy que solo nos conmueve la visión de esqueletos famélicos. Pero hace años que miro famélica las vidrieras de las librerías, que las salas de música están cerradas para mí. Ahora ya sabe de qué se trata. Para mí es tarde, muy tarde. Ahora muchos despiertan así, tarde, de un sueño prolongado. Los caminos están entreverados. Es época de nomadismo. Se vaga por desiertos estériles con mucha hambre y sed, hasta que se encuentra un oasis. Y a veces, son solo espejismos.

Ahora que le he contado todo, ahora que conoce mis penurias, le pido que queme esta carta. La escribí espontáneamente, en un impulso sincero, sin borradores ni copia. Solo para usted. Ahora quémela.

No está todo, sin embargo. Ayer las cosas han tomado otro giro, un giro decisivo. Hay días en que uno está más irascible. ¿Usted nunca ha gritado para adentro, mordiéndose los labios, hasta que los músculos del abdomen empiezan a dolerle por la contracción? ¿En que solo se aliviaría si pudiera estrellarse la cabeza contra la pared? ¿Nunca le pasó eso, gritar para adentro? En la mesa, ese día, su único gesto es el de la uña índice que hace saltar una miguita sobre el mantel. La miguita es arrojada hacia delante, con cierta amenaza de proyectil. Todo presagia un desenlace dramático. Son días penosos. Además, en invierno están esas estufitas a kerosén, que hay que llenar, prender, luego apagar porque ahuman, en fin, otro trabajo extra que se suma al encerado. Y de pronto, porque llegó la noche, por el humo, por todo, uno estalla y como no puede darse el lujo de romper cosas, empuja, no con mucha decisión, la estufa contra la puerta; se prenden las cortinas, cosa que uno no había previsto. Los chicos aterrados chillan. Traigo un balde con agua y apago el fuego. El agua sucia, negra de hollín, se desparrama sobre el piso recién encerado. ¡Vea qué miseria! Hasta cuando quiero descargar mi desesperación de algún modo, todo se confabula para perjudicarme, para obligarme al encerado. He resuelto terminar. No me importa que alguien irónicamente diga: “Suicidio por un piso encerado”. Terminé para siempre. Nada ni nadie puede sacarme del pozo. No me diga que es cuestión de voluntad. No son consejos los que necesito. ¿Y si yo no tengo voluntad, como no la tuve para ubicarme, para encontrar un puesto adecuado? No quiero un puesto. Ya tengo resuelto cuál es mi verdadero lugar: “Suicidio por un piso encerado”.

Ahora sí, está dicho todo. Puede usted quemar la carta. Y, sin embargo, para serle sincera hasta el final, yo misma dudo de lo que he resuelto. No sé si mañana, hoy mismo, dentro de unas horas, no me arrepiento de la intimidad malgastada de estas confesiones y no le pido que me devuelva la carta para utilizarla en un cuento. Enseguida que la lea, quémela. Y yo no esperaré su llamado. No es necesario después de lo que tengo resuelto”.

Así terminaba La Carta. Al día siguiente, por teléfono, con voz tímida me la pidió de vuelta; es la misma que ahora veo publicada en este periódico.

Mi sueño, mi vigilia, están para siempre prendidos a mi libreta de notas. He evocado mi sueño, he evocado mi vigilia.

1949.

El último judío **(*)** (Cuento)

Algunas veces Amós mira el cielo desde el patio ceniciento, por encima de los cables de electricidad que cruzan la calle detrás del mercado de Abasto. Y el sol, a veces, se columpia en los cables como un acróbata. Hay también un poste de cemento blanco en la esquina, donde los cables se juntan en la punta de dos planos inclinados que dibujan en el cielo el contorno de un techo a dos aguas.

Y esas dos líneas que se unen en lo alto son para Amós como la representación de ese *dos* que es la primera letra del libro venerado al cual ha consagrado su vida.

Si no fuera viernes, Amós estaría ocupado en sus clases de hebreo o en la traducción del Talmud al castellano. Y en mil menudencias que un hombre solo, un maestro solo, debe cumplir cada día de su existencia. Pero hoy todo se ha trastornado porque Ezra era su amigo.

Se ha sacado los zapatos y ha encendido los dos pequeños candelabros de bronce. Y se ha quedado mirando las llamas que oscilan en la penumbra y abre el libro de oraciones.

“Siempre sentí alegría al encender las velas. Y hoy no. No he buscado el poema de Ibn Gabirol, mi oración preferida, no he orado por mis muertos y por todos los muertos”.

Los viernes, Amós no enciende la luz, lee junto a la llama de los dos candelabros colocados sobre la mesa. Y el reflejo tornasol es algo palpitante sobre las pequeñas espirales doradas. Y sus dedos palpan las rugosidades de las tapas de cuero negro, pelado y apolillado. Y siempre, al tocarlas, se hace la misma pregunta: “¿De dónde vino, a dónde irá? Solo la amistad lo conduce. La amistad lo trajo a mis manos y la amistad lo llevará de mis manos. El libro de rezos se lo ha prometido a Ezra, él es mi amigo, y si muero antes este libro pasará a sus manos y si él muere antes su libro pasará a mis manos. Y mucho antes un amigo se lo dio a mi padre y otro amigo se lo dio al padre de mi padre. Sus hojas están secas como los labios en un día de ayuno. Pero hoy hay tristeza en mi alma. Las lágrimas de las velas lloran por los muertos. Pero mi alma no encuentra a mi madre-que-en-paz-descanse. Mi alma no encuentra a Dios-bendito-sea-su-nombre. Ya falta poco y estaré del otro lado del dolor”.

El relámpago cubre el patio con un fulgor metálico y una blancura cadavérica. Y en la puerta los nudillos del viento sacuden los vidrios y detrás retumban las tres altas caparazones del Abasto y millares de gotas pesadas se descuelgan por las cinco diademas blancas del frente y resbalan por las tres cúpulas grises de los pabellones, y los grandes rastrillos de las marquesinas roturan el aire pesado del mercado. La lluvia, ¿por qué se desmenuza como arena? ¿Por qué no es una y entera?

“Si no hubiera pasado por allí, estaría como todos los viernes meditando las palabras que dan forma a todas las cosas y mámma-que-en-paz-descanse estaría metiéndome en la boca una cuchara de dulce recién hecho por ella en la paila de cobre. ¿En viernes, no es pecado, máma, sentir en la boca el gusto apenas ácido del dulce de ciruelas remolacha? Y máma-que-en-paz-descanse diría que no con la cabeza. Estuvo tantas horas revolviendo para que sea espeso y casi negro y que no se queme de abajo”.

Ha dejado el libro sobre la mesa. En la pared, el péndulo del reloj oscila con golpecitos secos, como un cuchillo picando el tiempo sobre una tabla de madera. Y él fija la mirada en los números romanos adornados con caracteres góticos.

“Máma trae los candelabros. Los trae de allá de Tatarbunar. De ese pueblo de un nombre tan raro, porque los caminos del tiempo son muy largos y nadie

Porque hay un pogrom en Tatarbunar y no pueden huir con todas las cosas. De muchos otros pogroms se ha hablado pero de éste no. Solo máma habla de él. Los candelabros están lisos y opacos por el uso. Pasaron de mano en mano, de pogrom en pogrom".

Los números del reloj queman sus ojos y los baja sobre el libro abierto y mira las letras que abarcan todo lo que existe, lo que existió y existirá. Mira las letras fascinado. Con esas letras se ha dado forma a todas las cosas. Y hasta Dios-bendito-sea-su-nombre son cuatro letras que nadie sabrá exactamente jamás. Y vuelve a levantar los ojos hacia el reloj y vuelve a mirar los números que son letras y encoge los pies enfundados en medias negras como si los números restallaran sobre sus espaldas, como si el piso se quemara.

"Soy huésped de honor de Ezra los sábados. Él es mi única familia y él canta muy bien, con voz sonora pero sin entender muy bien el sentido de todo. Su vozarrón llena la mesa los sábados, pero por la tarde yo comento el sentido de las palabras. Y Ezra reverencia en mí la sabiduría. Ezra es capaz de múltiples tareas, él puede ser casamentero, y purificar la carne y vender esa carne en el mercado, y puede preparar el mejor cholent y construir el mejor horno, y ser el más alegre, y bailar el mejor freilej en los casamientos, y organizar la mejor orquesta en los barmitzvas, y puede dar una bofetada en pleno baile y armar un escándalo, y aunque distintos somos amigos. Ezra entra al mercado con su saco color crema flotante y el pantalón marrón muy flojo y arrugado y el diario doblado en el bolsillo, y el corpachón sudoroso en verano y en invierno y el sombrero de paja, en verano y en invierno, echado hacia atrás, todo él rubicundo como un sol que irradia en el mercado su alegría. Y la gente lo mira con sorpresa. Yo sé, Ezra, que cuando llegas a tu puesto de carne purificada pecas por una estúpida vanidad, porque sobre el mostrador de tu puesto está un cartel grande que dice "con el control del rabinato de Buenos Aires", mientras que el puesto de al lado solo puede ostentar la supervisión del rabino Selser. Y sé que te jactas e ello, aunque tu vanidad es apenas un defecto mínimo, Ezra. Los caminos del mundo son largos. Y la escuela fue ese camino de nuestra rara amistad. Y ya tenías entonces un vozarrón sonoro y desparramabas vida por todos tus poros. Mientras que yo era serio y ya iba con mi pantalón largo y mi sombrero de hombre y, como un buen ortodoxo, llevaba las largas colas de mis patillas trenzadas y enrolladas alrededor de las orejas y no temía las miradas curiosas al entrar en el tranvía. Y ya entonces reverenciabas en mí a la Palabra".

Las gotas, lamiendo los vidrios, corren por las vertientes de las baldosas. Y en el reloj las horas chirrían al desprenderse de las bisagras sin arandelas del tiempo. Amós vuelve la cabeza hacia la estantería de libros que las comisiones de la comunidad le compraron hasta que pudo ganarse la vida. Necesita de esos libros, no como antes cuando buscaba el conocimiento para su salvación. Y es como si, en realidad, no viera más que las veintidós letras de un alfabeto ignorado que le queman el alma porque las veintidós letras se han transformado en veintidós números. Y él, que sintió siempre la atracción de las palabras, ahora se inclina ante el Número. "¿No es un dos la primera letra de la Tora?", susurra en su oído la tentación del número. Y busca y rebusca las fórmulas antiguas de los cabalistas, y busca y rebusca las diez emanaciones divinas del Uno único y divino. Y busca y rebusca hasta la caída de los templos paganos convertidos en tumbas, hasta el incendio de la biblioteca de Alejandría, y más lejos, hasta el cautiverio de Egipto y Caldea. Y busca y rebusca hasta el nacimiento del mundo, hasta el comienzo del Verbo.

"Leí la palabra de Dios-bendito-sea-su-nombre en todas sus formas. Leí las prédicas de los profetas, las enseñanzas de los rabíes, las profecías de los taumaturgos. Y leí las controversias de los filósofos y los comentarios de los eruditos y los textos de los copistas y las parábolas de los moralistas, y leí las maravillas del tiempo de las cosas y las calamidades del tiempo de los hombres, y leí las mil formas de las palabras de todos los tiempos de la sabiduría. Y creía que la verdad era una esfera de veintidós letras donde cabía el Universo y el pueblo de Israel. Y busqué el infinito en todas las cosas y en todas sus formas. Y busqué lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, y no me perdí. Y ahora las simples palabras de un muchacho, de un

perdí. Y las palabras de las oraciones perdieron su sentido, y toda esperanza está perdida. Yo como trastornado y sin razón, he dejado de creer en la salvación por la Palabra. Perdí el fundamento de nuestro optimismo por encima del dolor y más allá de la muerte. De pronto ese muchacho, hijo de mi amigo Ezra y casi hijo mío, ese Pablito, travieso y díscolo en el estudio de la Palabra sagrada pero de buen natural, lo ha revuelto todo. Y todo se disgrega como arena, como gotas de lluvia. Todo se dispersa. Y empiezo a creer que esa dispersión es un bien. Y perdí la fuerza de la unidad y las palabras nuevamente tengo que buscarlas, tengo que recorrer de nuevo el camino de las palabras que dibujan el contorno de as cosas. ¿Cómo dijo Pablito? Si uno se divide en dos, tenemos dos unos. No lo dijo así sino de forma más directa y sencilla, como un muchacho que no se preocupa por las palabras de la verdad y apenas atisba algo más que las mentiras de la apariencia. Estamos perdidos... Estamos perdidos".

Amós a veces habla de sí mismo en plural como lo hacen los maestros para reforzar su autoridad. La palabra "perdidos" se pierde en el trueno que sacude la casa y apaga las velas.

"Mámma".

Las veredas siempre están negras alrededor del Abasto, haya o no haya aguacero, y la cortada donde vive Ezra es la más negra de todas. A veces un aguacero lava las otras calles. Ningún aguacero llega a lavar la calle de Ezra. Pero Ezra ríe siempre y pregunta: "¿Qué hacen esas chancletas? Podrían limpiar un poco", escudriñando los zaguanes en busca de una cara pálida y unos ojos lánguidos y ociosos al borde de los umbrales. Y Ezra ha guiñado los ojos como si el sol lo encandilara pero es el sol interior de Ezra lo que encandila su mirada y forma un abanico de finas arrugas en la comisura de sus párpados. En la calle aguachenta, el sombrero de paja color tostado irradia siempre el sol tropical de Ezra. Y desde la planchada del camión estacionado en la vereda de enfrente, por donde ruedan los enormes quesos redondos hasta el sótano del depósito purulento, los peones lo han llamado a gritos para que él les dé una mano, porque Ezra puede hacer de todo y está siempre dispuesto a dar una mano a los peones para que el camión esté descargado a las cinco de la tarde. Y la calle seguirá apestando con ese olor a orines viejos del sótano. Pero Ezra no está hoy en la calle.

"Pasaba por allí, pasaba de largo para llegar a casa y leer un poco. No pensé en Ezra y pasé de largo. Pensé que por suerte no tengo enfrente un sótano de quesos sino unos arbolitos que alegran la vista. Y que mi calle es la más limpia alrededor del Abasto. Y que está el colegio nacional donde Pablito estudió, y que la librería de al lado, aunque con piso de machimbre que se hunde cuando lo pisan un poco fuerte, es la más surtida del barrio. Oscura, eso sí, siempre con una lamparita encendida. Pero allí Pablito pasó los años jugando con los chicos del librero. 'Oy'. Ezra se quejaba. 'Oy'. Sí, era Ezra. Y yo pasé de largo justamente ahora que Ezra me necesita. Ahora que el dolor también golpea a Ezra. Y de golpe el asunto de Pablito. Recién era Pablito y ahora es Pablo. Y yo comprendo ahora que ya no es Pablito. Pero lo demás no lo comprendo. Y, con Ezra, me agarro de la cabeza. 'No sé quién es ella, no sé en qué cree'. Ezra ha empleado circunloquios para no decírmelo de golpe, porque hay mucha delicadeza en Ezra, mi amigo, y yo soy su huésped los sábados, y cambiamos recíprocas promesas por nuestros libros de oraciones. Y Pablito es como mi hijo. Y yo mismo trato de dar un rodeo, de hablar con eufemismos, sin atreverme a hacer la pregunto directamente y preguntar lo que ella no es. Por eso solo pronuncio un temeroso '¿Es?' Y el aullido de Ezra, '¡No!' me retuerce las entrañas. 'No lo quiero ver más, lo voy a echar a la calle'. '¿Has perdido la razón, Ezra? Yo hablaré con él. Yo buscaré, yo encontraré'. Y ese estudiante que ha sido Pablito se presentó despreocupado, silbando como un pájaro. Y por primera vez lo llamo Pablo. '¿Ves Pablo? Para tu barmitzva no querías estudiar y en tu cabeza dura no entran los caracteres de Dios-bendito-sea-su-nombre, y no querías conocer la palabra de Dios y todo lo que hay que saber para decir lo que Él no es y para no incurrir en el pecado de decir lo que es. Y en tu cabeza dura los caracteres que Dios reveló al pueblo elegido se mezclaron con tus figuritas del club y con letras de tango. Y aquí está el resultado'. Y él dice: 'Maestro, en los números está

necesitan ser traducidos, son iguales en todas partes. Así que, maestro, lo lamento. Pero yo la quiero'. '¿Qué más puedo decirte, Pablo? ¿Cómo explicarte el goce y el amor de la Palabra? Y la creación y la purificación por la Palabra?' Y ese estudiante riendo me contesta: 'La palabra es un cadáver. El cielo es un número'. Y me agarró por los hombros como hacía cuando jugábamos a la gallina ciega y me hizo dar dos vueltas. 'Yo te quiero, Pablo, y quiero tu bien'. 'Gracias, melamed, pero yo la quiero a ella, ¿qué puedo hacer?' Comprendí que todo estaba perdido, pero quiero argumentar por última vez para que algo penetre en su cabeza dura. 'Ahora habrá una mitad menos de nosotros, tu hijo tendrá solamente la mitad nuestra y el hijo de tu hijo solo una cuarta parte'. Y ese estudiante alegre y despreocupado como un pájaro, dice riendo: 'La división multiplica'. Y ese estudiante se pone a interrogarme a mí, a su maestro, con un retintín de altanería. 'Melamed, ¿usted solo conoce las palabras que están escritas en los libros? ¿No cree, maestro, que además hay otras palabras que no están escritas y que su sabiduría es inútil? ¿No sería mejor, melamed, desparramar las palabras por el mundo para que se multipliquen? Porque, sabe, melamed, la cantidad se transforma en calidad'. 'No, Pablo, hijo mío, lo uno no puede dividirse sin dejar de ser. Y de nosotros en tu hijo quedará la mitad y en el hijo de tu hijo la cuarta parte'. 'Ya veo, maestro, que usted no solo se ocupa de los cuatro signos del tetragrama divino y sus emanaciones. ¿No cree, maestro, que, en cambio, en vez de uno, siempre igual a sí mismo, seremos dos unos y después cuatro y así seremos muchos más que ese uno que se mira a sí mismo en un espejo inmutable? Porque, maestro, por división nada ha dejado de ser. Y no olvide que la cantidad se transforma en calidad'. Y reía a carcajadas el muy desfachatado. 'No quiero oírte más, Pablo, hijo mío. Lo homogéneo debe permanecer unido si no quiere perderse. ¿No te lo enseñé así, Pablo?' 'Adiós, melamed, ¿qué voy a hacerle si yo la quiero? Nada se pierde, maestro, y el hijo de ella tendrá la mitad nuestra y el hijo de su hijo la cuarta parte. Y es mejor así, y seremos más, melamed. ¿No conoce usted más que la multiplicación bíblica, melamed? Es demasiado vieja. ¿Por qué no estudia la progresión aritmética? Sí, maestro, yo y ella porque nos queremos...' "

Ahora, perdido y solo, Amós siente la atracción de los números y los libros abandonan las estanterías apolilladas y cubren la mesa sin memoria. Porque otros, antes que él, se perdieron por los números.

"Déjeme, máma, ahora no quiero dulce de ciruelas remolacha. Déjeme solo, usted no puede ayudarme con su dulce de ciruelas y el pogrom de Tatarbunar. ¿Sabe, máma? Necesito ir por el mundo, ir a predicar la buena nueva del número y su progresión, porque el número es anterior a las cosas. ¿Usted no sabe que divididos por la mitad somos el doble? Déjeme, máma, con su dulce de ciruelas. Estoy leyendo a Pitágoras".

Los vidrios de las puertas trepidan con su sarpullido de lluvia, todo ha sido lamido por una lengua húmeda, las horas engrasan los resortes del péndulo. Ezra está hundido en el insomnio de su desdicha. La queja de Amós traspasó la noche.

"La oración del viernes, mi preferida, es ahora como un trapo en mi boca, Ibn Gabirol. Tus poemas se secan ahora en mi boca como si se quemaran en los ardores del desierto, Ibn Gabirol. Yo leía antes tus palabras: 'Eres uno, no se concibe en ti la multiplicación', y las comprendía. Y ésta era la razón de que la destrucción por la muerte y el exterminio no pudiera alcanzarnos. Ahora ya no, Ibn Gabirol, ahora ya no. Ese chico, ese Pablito, el estudiante, dijo: La cantidad se convierte en calidad. Ahora me voy, Ibn Gabirol, lejos por el mundo para decir que la división multiplica y que seremos más cuando dejemos de ser. Ya hice los cálculos. Será para el año 2033. Una generación, dos, tres, y la humanidad será nuestra. Y no pereceremos. Y cuando el último judío haya desaparecido volveré en paz y en la oración de medianoche encontraré tus palabras, Ibn Gabirol, y te diré: Ahora ninguno es por entero pero todos, completamente todos, son una infinitésima parte de nosotros. Y así cumpliré el pacto".

El azogue del tiempo a través del vidrio, era un inmerso espejo que reflejaba

la luz de las esferas. Entonces el espejo y Amós dialogaron.

“¿Qué ves?” “Veo un señor sefardí pariente de Torquemada”. “Predica allí”.

La luz se empañó en el vidrio y una gran nebulosa trastornó el espejo.

“¿Qué ves?” “Veo una comunidad de marranos portugueses de Amsterdam parientes de Espinoza”. “Predica allí”.

“¿Qué ves?” “Veo los gauchos judíos parientes de Gerchunoff. Veo los bereberes judíos de África y los ibos judíos de Nigeria y los tribeños judíos de Afghanistán. Veo un yemenita judío y un herrero judío de Ispahán y veo al gran visir de Turquía, Kiamil Pashá, y a los jasidistas de Bratislava, veo un árabe judío de Hadramut y al poetas persa ben David, veo los plateros judíos de Fez, veo a los mellahs judíos de Marruecos y a los judíos bereberes del Monte Atlas. Veo a Ptolomeo I de Egipto con sus soldados judíos de Libia y veo un ghetto judío de Trípoli, veo un judío de ojos de almendra y nariz de águila y un judío de barbilla puntiaguda y párpados caídos, y veo un boxeador rubio de perfil apolíneo, y veo los ojos zarcos y los ojos renegridos, y las barbas patriarcales y las barbillas rasuradas, y toda la luz en el vidrio se ha desmenuzado en una inmensa galaxia de puntos brillantes, y veo a las negras falashas parientas de la reina de Saba y a los caraítas judíos parientes de Mahoma, y veo a los judíos de turbante y túnicas blancas del Sahara, y veo a los campesinos judíos de Entre Ríos y a los curtidores judíos de los Cárpatos. Veo las altas frentes del saber y de la muerte y a Rosa Luxemburg y a un ropavejero. Y veo a los judíos con los gorros de cascabeles del siglo x y a los judíos con la estrella amarilla del siglo xx, veo la puerta ojival del ghetto de Viena y la jaula en que se balancea el judío Süss, veo la sinagoga gótica de Ratisbona y la sinagoga de palmeras de Abisinia, veo a los sacerdotes falashas con sus tambores negros y a los rabinos de Varsovia con sus togas de pieles. Y veo las carabelas de judíos desembarcando en América, y veo a los judíos de todos los arrabales del mundo, y veo a Tamerlán y a los tártaros parientes de las tribus perdidas, y a Tatarbunar, a Tatarbunar. Y veo el pogrom de Tatarbunar y veo... Ahora no veo más que un vidrio que llora”. “Predica allí”.

En el vidrio empañado, el foco de luz ha desaparecido y las partículas se han diseminado en una esfera difusa y temblorosa. En el vidrio empañado la mancha brillante es una galaxia de miles de soles sostenidos en la planicie de un lago esmerilado.

“Ya falta poco, ya falta poco para el años 2033. Ya falta poco para que esa esquimal mezcle la tres mil millonésima parte de nosotros con un norteamericano puro Nueva York. Y todo se habrá consumado: seremos y no seremos. Y veo los números que encienden las palabras, los números que no necesitan ser traducidos, y veo las fórmulas de la ley, y veo una llaga blanca sobre el vidrio, y veo a Raimundo Lullio buscando prueba de verdad en los números y a Rabí ben Maimón, el venerado, y veo la división y el infinito, y ahora veo una medusa que flota en el espacio cristalino. Y ahora es un ojo, un único ojo glauco que me mira, transparente y lúcido, en la soledad del vidrio, y veo el dedo de Albert Einstein diibujando en el vidrio su tetragrama universal. ¿Y ahora la medusa no es una de las Gorgonas y sus ojos no transforman todo en piedra?” La noche acalla sus tormentas, sus ecos remotos.

“¿No somos solo tiempo, solo cambio? ¡Qué maravilla! Somos espacio, como Dios, condenados a ser”.

En el año 2033, Amós se sacó los zapatos y descansó. Está en paz. Su misión se ha cumplido. Y será viernes y en sus rodillas el libro de oraciones seguirá abierto pero no el suyo sino el que Ezra le había dado al morir. Y él se preparó a recitar la oración de medianoche. Pero no pudo ver nada. El foco de luz de neón se había descompuesto. El foco recién colocado detrás del Mercado de Abasto. Hay apagón sin duda. Tanteando ha encontrado los viejos candelabros pulidos por la mano de las edades.

“No puedo creer que esa claraboya me mire como un ojo irritado. Es la claraboya de la casa de enfrente. *Ese día el Señor será uno*. Veo la puerta de enfrente abierta. Veo una forma de mujer que avanza. Pero, ¿es el vidrio empañado que borra su cara? Ahora la luz de neón resplandece sobre su cabeza y la claraboya es un redondo vientre luminoso. ¡Qué maravilla! ¡Nunca lo hubiera creído! ¿No es la matriarca Raquel que se acerca? *Y su nombre uno*. Es increíble. Lleva una cuchara con dulce de ciruela remolacha en la mano. Entonces, ¿realmente viene a anunciarme que nuestro exilio ha terminado? Déjeme ver su cara, matriarca Raquel. No me oculte su cara. ¡Oh, máma! ¡Era usted, máma! La luz de neón me confundió. Y no le vi el pañuelo atado alrededor de la cabeza. Dígame algo. Su cara está empañada, es difícil verla. En mis ojos usted se resbala como la llama de la vela sobre un vidrio mojado. Máma, ¿por qué me mira tan triste? Háble me, estoy tan solo. El pobre huérfano, ¿se acuerda? Usted me llamaba pajarito, florcita, feigale. Y cómo penetran esas palabras, cómo penetran. Llámeme muñequito, pajarito. No sabe cómo quedan esas palabras. Deme el dulce de ciruelas remolacha. Y no me mire tan triste. Dígame algo.

-¿ Y quién recordará?

-¡ Máaa-mmaa, perdón!

La sombra del día estaba rota a sus pies. “El año que viene en Jerusalén”. La miró y repitió el año que viene en Jerusalén.

Al amanecer, en el patio, detrás del Abasto, el Judío Errante se puso los zapatos y empezó a desandar su camino.

(*) Incluido en *Hombre-Tiempo. Secuencias de Amós.* Ediciones del Botero, 1973

Lecturas y Reflexiones

Nota: Textos extraídos del *Diario* de F.W., de páginas sueltas encontradas en su archivo, y de su correspondencia, en donde la autora vuelca reflexiones sobre otros escritores y artistas, a menudo en relación a su propia obra y a sus búsquedas temáticas y formales. También muestran, como en los referidos a Borges o al film *Solaris*, de Andrei Tarkovsky, su independencia intelectual frente a la ortodoxia partidaria.

Leyendo a Borges... **(1)**

Leyendo *El Hacedor* pienso que los comunistas somos seres que hemos perdido la capacidad de sentir y de conmovernos por las pequeñas cosas que son las que mejor revelan el Universo. Los orientales lo sabían bien, en una brizna de paja abarcaban el mundo. En este aspecto, Borges es oriental. Nosotros queremos abarcar el tiempo y la historia, es decir, tenemos una visión panorámica de todo pero ella es, necesariamente, epidérmica. La directriz del movimiento borra de nuestra vista el hecho, la anécdota, y caemos en las generalidades. Basándonos en lo descubierto por Marx -quien no procedió en nuestra forma sino como todo experimentador, guiándose por la observación-, nuestra concepción del mundo ya no nos permite avanzar, porque fija y detiene nuestro pensamiento. Adoro ese polvillo de lo cotidiano que hay en artistas como Borges y que a nosotros nos faltará siempre. A menos que abandonemos nuestra mentalidad totalitaria.

Lo admirable es que Borges engendra ideas, pone en movimiento nuestra mente, la despierta. Él mismo es una obra abierta.

Según él, la parte sería propio de Dios y no, como se supone siempre, el todo. En todo caso, la parte encierra al todo. Es lo que se desprende del singular silogismo *Argumentum ornithologicum*. La presencia de Dios es lo que crea lo definido, la parte. Digamos, en lugar de Dios, al hombre mismo. Lo singular.

La nostalgia habla siempre en futuro condicional. Así hablan los poetas a quienes la muerte acompaña siempre. Y en el futuro condicional hay un tácito “a menos que”. Es un tiempo que Borges emplea mucho.

Un estudio sobre Borges debería proceder como procede él. Lo malo de los estudios es que lo sistematizan, lo organizan en una *forma* que no es la suya. Y ¿cómo se puede explicar a alguien prescindiendo de la forma que él ha adoptado? La forma, pues, en que yo lo estudiaría sería siguiéndolo en sus vericuetos y laberintos, reflexionando mientras él me lleva de la mano. Pero sin tratar de sustituirlo por algo ajeno a él mismo, como en los tratados. Hasta Homero y los autores que lea, las leyendas, se convierten en él mismo cuando se muestra en su aspecto más fascinante: como lector ávido. Sí, un homo lector que se agrega al *homo faber*, al *homo sapiens*, una especie de “hincha” de una calidad especial. Y la forma de este *homo legens* es un vaivén, una marea que lame los cantos del conocimiento y los convierte en sal poética. Borges casi lo dice en *Un problema* (2ª. Suposición): “Don Quijote no logró nunca olvidar que era una proyección de Alonso Quijano, lector de historias fabulosas”. El escritor sería una prolongación del lector, tal vez, su plasmación.

A su vez, *Una rosa amarilla* tiene mucho de la idea de Prevert en *Picasso y la manzana*. La literatura (y el arte) no es espejo del mundo, es una creación más, agregada al mundo.

Y todos somos testigos. Abrimos los ojos, miramos unos años el mundo, un pedazo de historia y de tiempo, y nos llevamos la imagen de lo visto, que es como un patrimonio y un tesoro inadvertido. Testigos anónimos del mundo. Y con ello, actores tácitos de lo que existe. Cómo se toca el tiempo en este relato de Borges. Y tocar el tiempo es algo grave y sobrecogedor. Por eso él,

de cosas muere en cada agonía".

Si yo escribiera un libro sobre Borges lo llamaría *En el tiempo Borges*. No con la idea de época u otra cosa de carácter histórico sino como algo metafísico, es decir, de lo mortal, en el transcurrir Borges, en lo contingente y perecedero, y por lo tanto, humano. La eternidad, sabemos, es el no existir. A la noción de intemporalidad, Borges la hace sentir continuamente a través de ese tiempo disecado, parcelado: las generaciones.

Sólo otro poeta podría dar a conocer a Borges. Pero, ¿para qué darlo con palabras distintas de las que él ha empleado? Toda su obra es ese conócete a ti mismo de los griegos.

La diferencia entre la realidad y el arte. Lo que ocurre en la realidad es, con el tiempo, como si no hubiera sido. Pero Martín Fierro vuelve a ser siempre, infinitamente. "Este que fue una vez vuelve a ser", "El sueño de uno es parte de la memoria de todos".

En Borges nada es fijo. Él ve en todo camino, la transformación. Es nuestro Heráclito. Nadie como él nos hace vivir el río cuyas aguas nunca son las mismas. *Mutaciones*, todos símbolos que cada época cambia.

Él no dijo que odiaba los libros cuando los amaba. No temió ser un libro de libros en lugar de ser espejo de las cosas, abarcó todas las formas, todas las incitaciones del pensamiento de la humanidad y creó el Esperanto más sutil, más poético, imposible de imitar. Lo creado por él no era un estilo, era un idioma.

(No sé por qué lo escribo en pasado).

Los hechos tienen el deterioro o la amplificación que les da su proyección en el tiempo. Todo es y, a la vez, es distinto. Borges, pensador dialéctico. Él es todos los personajes. Y esto ¿no es más grande que ser todos los hombres? Este hombre que desdeña olímpicamente la ley de las tres unidades y baraja los siglos con la familiaridad de un consumado jugador.

Al leer *Los Borges* aspiré hondo como si me faltara el aire y, casi llorando, ¡ah, qué divino!, dije.

Leyendo *Mito y Lenguaje* (2)

Acabo de descubrir, leyendo *Mito y Lenguaje*, de Cassirer, las bases, diríamos teóricas de mi novela *Hombre-Tiempo*. Seguí allí, paso a paso, como en un espejo, el proceso de la creación literaria que intenté como el proceso de creación de los mitos y del lenguaje. ¿Es decir que todo es una unidad, que todo lo que es el hombre se debe a una ley única?

Y en *Heliogrado*, de Artaud, encuentro esta frase que lo abarca todo: "Podemos preguntarnos si un principio es algo diferente a una forma verbal. Y ello nos conduce a la cuestión de saber si hay algo fuera del espíritu que piensa".

En mi obra sigo, sin un propósito preconcebido o consciente, a la forma verbal como centro de la creación. Cassirer y también Artaud muestran cómo esa forma está ligada al nacimiento de los mitos. La palabra como generadora de todo lo existente. Todo nace cuando tiene un nombre. De modo que en el comienzo fue el Verbo. Lo extraño es que yo, sin saberlo, haya empleado frases tales como *Yo soy, Yo soy él* -que aparecen en la Biblia y en antiguos textos religiosos-, mientras seguía el hilo de la creación de Amós, un personaje que se identifica con el libro en sí y que, siendo parte de la autora, se independiza de ella. Es decir que las fórmulas empleadas en las religiones responderían también a la manifestación de tales procesos mentales y su similitud probaría que la forma verbal tal vez sea la forma de las formas, el eje de todo pensamiento y conocimiento. ¿Cómo se ha tardado

de la palabra? Sobre todo en el conocimiento del arte.

En mi obra yo parto de mí misma y de mi experiencia creadora, no de conocimientos previos. Sin embargo, he llegado a expresiones similares a las de los mitos y hasta a las de la lingüística. Claro que yo no sistematizo, ni trato el asunto científicamente. Eso es lo que me parece más notable: haber podido tratarlo en forma literaria. Todo lo que yo creía objeto de mi estado de angustia, de mis estados psíquicos, tienen entonces su razón de ser en las reglas mismas del pensar. Hasta la distinción que hago entre lo verbal y lo nominado, es una forma de lo mítico concreto con relación a lo especulativo. Y mi ansia de destruir al verbo -que para mí es lo inestable, lo voluble del lenguaje- responde a mi naturaleza propensa a sentarse en lo mítico, haciendo de Amós un personaje mítico.

Todo es tan apasionante y lleno de sugerencias que me marea. Cómo abarcarlo. Habría que dedicar una vida. Pero mi camino es otro. Debo seguir el hilo propio y por cierto que siguiéndolo, veo que me aproximo a lo que otros analizan teóricamente.

Dice Artaud: “Si con el espíritu intentamos llegar hasta el pensamiento, acabamos siempre en la pura indeterminación, en el vértigo y en la pérdida final y sin recurso de dicho pensamiento” (*Heliogrado*). Esto me ocurría mientras intentaba llegar a través de Amós, hasta el pensamiento creador sin más apoyos que las elucubraciones de mi mente.

La obra, agrego, es la salvación del artista, el lazo de unión entre el espíritu que piensa y el pensamiento pensado. Pensar el pensamiento: esto es Amós. Sentirse como pensamiento. Los filósofos han querido definir el pensamiento, descomponer su mecanismo. Éste es su error. Hay que sentirlo, como siente el cuerpo, la carne, el fragor de la sangre. Porque el pensamiento es la parte más sensitiva y sensual del hombre. Ésta es la tarea oculta del arte.

Leyendo a Heidegger (3)

Me conforta que él considere la obra de arte en sí como la base de una filosofía del arte. La obra de arte es el hecho, el fenómeno concreto que hay que considerar. Yo siempre creí que toda crítica literaria debía tomar la cosa, la obra como un hecho, sin entrar en minucias biográficas y anecdóticas. O, a la inversa, descartar los análisis cientificistas de los que se internan en el lenguaje de la obra, en la técnica que es un medio, pero no el fin de la obra de arte, ese algo inexplicable y personal que es como la inflexión de la voz del autor. El lenguaje es un medio, no el fin de la obra de arte. Ni el desarrollo tampoco lo es. Si así fuera, el conocimiento de la gramática y de la sintaxis bastarían para darnos una obra de arte y los profesores de arte serían artistas. Sin embargo, es fácil ver qué diferente es la forma de una obra literaria de las reglas gramaticales. (Y sin embargo... me refuto a mí misma recordando que en música, por ejemplo, el descubrimiento de la ley física de los armónicos determinó la aparición de la forma sonata y de toda la música tonal. Por lo tanto, no se podría desechar así, *a priori*, el entrelazamiento de la ley, el orden y la libertad. O tal vez, aquellos seres dotados de una facultad genial tienen un conocimiento inmediato, directo, instintivo de la naturaleza de su arte y de sus leyes. Una especie de intelección trasmental, más allá de la conciencia).

Considerando la obra de arte como un hecho en sí, que se independiza del autor, encaré *Los hijos del Cielo y de la Tierra* como reflexiones acerca de algunas obras de arte, rozando apenas a sus autores, o mejor dicho, tomando a los autores en el único aspecto que me resulta válido: manifestándose por la obra, a través de la obra. Por ejemplo, los zapatos tienen vida cuando se usan o han sido usados y no en la zapatería donde se venden. Esa verdad es la que Heidegger descubre en la obra de arte. La revelación de una verdad que trasciende al mero par de zapatos. Pero olvida al yo creador. A través de esos zapatos (Van Gogh) está quién los usó. Y también, agrego yo, quién los convirtió en cuadro. La descripción-fenómeno no es objetiva, lleva una marca,

como los de una campesina, sino como de Van Gogh.

El Ser-Obra, naturalmente.

Sobre *Solaris* y la memoria (4)

"... Ayer terminé mi traducción y para festejar me fui con Nora a ver *Solaris* (5) No solo me interesó sino que sentí una gran satisfacción por las coincidencias con cosas mías y no solo me refiero a las similitudes anecdóticas con *El hilo grabado* (6), tales como la posibilidad de que un recuerdo se materialice en un cuerpo real, sino a esa ineluctabilidad del "fue así" del *Retorno de la primavera* o de *La Casa Modesa.* Eso de que los recuerdos son formas fijas, tan reales como la realidad, está en todas mis obras. Para mí, el broche de oro de *Solaris* es el final, algo único por su pesimismo total. Los críticos interpretaron que él volvía a la Tierra como una afirmación de que el hombre no puede salir de ella. Yo creo que es algo terrible: también la Tierra pertenece al océano de la memoria. Cuando él vuelve, la dacha ha envejecido, adentro llueve, y el viejo, obviamente, ha muerto. Lo recibe otro fantasma, igual a los del espacio. Todo está muerto y por eso la imagen final es ese trozo de paisaje terrestre flotando en el piélago del recuerdo. Nada se salva. A su vez, ese trozo de paisaje existe porque el cosmonauta ha vuelto y lo ha recordado. ¿Se quiere un concepto más solipsista , más "idealista"? Pensé, con un poco de melancolía, en tantas luchas, en tanta sangre vertida por el sacrosanto materialismo, para llegar a esta conclusión, es decir para volver a Platón, a Kierkegaard o a Camus. ¡Qué linda es esa evocación existencial del chico encendiendo la fogata, del cuadro de Brueghel! Es algo que yo digo también en *La Casa Modesa:* las ruinas de ahora, son la vida de ayer."

(1) Escrito en su *Diario* personal el 25 de julio de 1971; se reproduce textualmente.

(2) 12 de octubre de 1976.

(3) 30 de julio de 1974.

(4) Fragmento de una carta familiar enviada el 30 de agosto de 1974.

(5) *Solaris*: filme de Andrei Tarkovsky.

(6) *El hilo grabado*: cuento de ciencia ficción de F.W. incluido en el libro homónimo.

La mujer

Buenos días, mujeres
(En el Día Internacional de la Mujer)

Mujeres de la siembra y de la escarcha,
nuevas en la faena de levantar los días,
viejas de antiguos dolores y flagrantes heridas.
Aquéllas como calles arboladas de hijos,
éstas con las matrices secas tras múltiples hornadas,
y las holladas en el cuerpo y en el alma.
A todas, a todas, agito mi saludo
como un pañuelo blanco, y digo
Buenos días, mujeres,
buenos días hermanas.

Las que en la madrugada desperezan el sueño
y las que recién encauzan sus cansadas vigilias,
las que trabajan a deshora y en las horas del día,
las que cuidan enfermos, las que curan dolores,
las que van al mercado, las que cavan los surcos,
las que muelen el grano,
las que lavan los patios,
las que zurcen y tejen,
las que amamantan niños y veranos.
Las que pasean dichas ajenas,
las que enseñan,
las que tienen familia y las que ni tienen cama,
las que están encinta y las que dan a luz
partes de sí mismas.
A todas, a todas, agito mi saludo
como un pañuelo blanco y digo
Buenos días, mujeres,
buenos días, hermanas.

A las que se sacrificaron por habitar los sueños,
a las que no quisieron, a las que pernoctaron
las vigilias del hombre,
a las que se quedaron a velar a los muertos
después de la victoria, después de la derrota,
a las que no quisieron partir,
a las que dieron todo y se olvidaron de sí.
A las desposeídas y a las que maduraron,
a las que en los hogares respiran vapores agrios,
a las que esperan siempre
el milagro de un beso, de una amiga, de un niño,
a las eternas apasionadas de las vastas hazañas,
a las inspiradoras, a las viudas de recuerdos y desposadas de ensueños,
a las que no se resignan, a las que quieren su parte
en la aventura de los navegantes.
A las altivas mujeres de hoy
que son enteras como la tierra
que guarda en su seno la simiente.

A todas, a todas,
flameo mi saludo como una bandera y digo
¡Buenos días mujeres, buenos días al mundo!

F.W. Incluido en *Color de siete días*, libro inédito.

Historia de una carta y epílogo de una vida

Nota: En junio de 1989, una joven de 21 años embarazada

esa circunstancia. En un fallo sin precedentes, el entonces juez Remigio González Moreno denegó el recurso argumentando “la inconstitucionalidad” de dicho artículo. El 18 de julio, el diario *La Nación* publicó una carta de lectores con 105 firmas que felicitaban al citado juez por haber asumido “la defensa de la criatura por nacer”. A raíz de ello, Fina Warschaver envió al matutino una carta en la que defendía el derecho de la joven a abortar. En el borrador inicial, escribía:

“La muchacha que con tanta valentía ha querido protestar abiertamente contra la ignominia de la violación merece nuestra admiración porque ha puesto su caso en el plano del derecho, de su derecho a ser persona y no una incubadora”. Y añadía: “Esa muchacha no ha querido recurrir a un aborto clandestino porque la asiste el derecho de interrumpir un embarazo producto de la violencia.”

La carta fue escrita y enviada el 24 de julio de 1989. Fina Warschaver falleció el 29 de julio, cinco días más tarde. Recién a los dos meses, el 23 de septiembre, salió publicada. Ese mismo día, una señora modestamente vestida tocó el timbre de la casa de Fina, en el barrio de Belgrano. Sin conocerla, venía a felicitarla y, por supuesto, se retiró sumamente confundida.

En las siguientes semanas, desde distintos puntos del país, intelectuales, feministas, profesionales intentaron comunicarse por carta o por teléfono con idéntico propósito. Fragmentos de su carta se leyeron y se comentaron por radio y televisión y la dirigente feminista María Elena Oddone le dedicó un extenso artículo, publicado en *El Informador Público*, que concluía con estas palabras: “Gracias, Fina, por todo”. “Muchas gracias por su excepcional carta”, le escribió otra conocida militante feminista, María del Carmen Brión.

El destino de su autora, su fallecimiento inesperado, convirtió a esta carta - su último texto- en casi un Testamento en favor del derecho de la mujer a disponer de su cuerpo. En otro párrafo del borrador, señalaba: “Mucho queda por decir acerca de la situación de la mujer en este siglo que termina y en el que queda tanto por cambiar; sobre las iniquidades pasadas y presentes que caen con una persistencia agobiadora.”

Carta de Lectores – Mujer Violada (F.W.)

Señor Director:

Agradezco la publicación de unas cuantas ideas en respuesta a una Carta de lectores aparecida el 18.7.89 sobre el pedido de aborto de una joven violada.

He tenido hijos y he escrito libros. Sé, pues, lo que es procrear y crear. Crear y procrear, en el hombre, son obra del pensamiento y del sentimiento. A diferencia de los animales, en los que son obra del instinto. Esa diferencia capital define lo que es legítimo de lo que no lo es en los seres humanos. El sexo mismo tiene un sentido distinto en una especie y en la otra. En los humanos existe un incentivo que llamamos amor. Ese acto en el animal es el estado de celo, un despertar de los sentidos y nada más. Nadie puede justificar un acto de violación que nos retrotrae a la animalidad. El hombre es superior por sus sentimientos y por la razón.

Por lo tanto avalar el crimen de la violación de una mujer -y la violación es uno de los mayores crímenes- y querer imponerle la consecuencia “no querida” de la gestación, producto de un acto de violencia irracional y no del mutuo amor, es aceptar ambas cosas: el crimen y el estado de animalidad.

procreación.

En el asunto de la muchacha violada, que ha tenido la valentía de repudiar la violencia ejercida sobre ella y defender su derecho a interrumpir la gestación, han intervenido un juez y un abogado que dicen defender el derecho a la vida del embrión. Cuánto más válido sería que defendieran ese derecho en los jóvenes en la plenitud de la vida que son aniquilados por guerras, por la miseria y demás plagas de una sociedad injusta.

Y me pregunto ¿es posible apoyar un delito presente -el de la violación- en nombre de un derecho hipotético, el de un injerto que no es su hijo?

Soy individualista, y lo soy porque amo la humanidad que está construida por individuos. Se ha legislado sobre el derecho inviolable de la propiedad. Pues bien, he escrito "Mi cuerpo es mi casa". Y es mi propiedad.

Y si la legislación declara sin culpa al que mata al ladrón que entra en casa ajena, yo declaro que esa muchacha está exenta de culpa si interrumpe su embarazo "no querido", producto del delito de violación. Una mujer es una persona, no es una incubadora.

F.W. *La Nación,* el 23 de septiembre de 1989.

Fragmentos de las cartas enviadas a F.W.
(En respuesta a la carta a *La Nación*)

"Querida Fina: El 23 de septiembre vi una carta en *La Nación* que me sorprendió por su valentía, su sinceridad, su manera de encarar el tema -el aborto voluntario- con toda la dignidad y la cordura que corresponde. Es una carta magnífica y la suscribo enteramente, en todos sus puntos. Me alegró también porque ha sido la manera de tener tu dirección. Han pasado muchos años y he pensado en vos con frecuencia. (...) Un abrazo de tu amiga de siempre, Estela". *Estela Canto, 24.9.89.*

"Sra. Fina Warschaver: Acabo de leer su carta de hoy en la sección 'Cartas de lectores' del diario *La Nación*. Me apresuro a enviarle estas líneas. Quiero felicitarla, estoy en todo de acuerdo con lo que dice; yo me indignaba precisamente con ese juez y el abogado que no solo avalaban el crimen sino que condenaban a una inocente víctima, la mujer vilmente atropellada, a tener que convertirse en madre de un hijo no deseado. No tienen esos señores, actuando en nombre de la justicia, ningún derecho a justificar ese crimen (no puedo calificarlo de otra manera) y no solo justificar sino obligar a la víctima a que lleve por toda su existencia una atadura que puede ser una tortura permanente. (...) Señora Fina, me alegró mucho que hayan publicado su carta. Muchísimas personas pensamos lo mismo. Soy católica y también madre y abuela, pero aunque un sacerdote me quiera convencer de que la opinión 'jurídica' estuvo bien, no lo compartiré". *Delfina Bunge, 23.9.89.*

"Estimada señora: Su carta de lectores 'Mujer violada' me ha conmovido profundamente. La felicito por su claridad de mente, su libertad de espíritu y su valentía. Reciba un cordial y emocionado saludo". *Florencio Escardó (hijo), 23.9.89.*

"Habiendo leído sus apreciaciones en el diario *La Nación* acerca de la 'Mujer violada' me sentía profundamente consubstanciado con ellas, pues tanto desde el punto de vista psicológico, como ético y jurídico son ideas que poseo firmemente consolidadas acerca del derecho absoluto que tiene una mujer de abortar en circunstancias como las relatadas, e incluso en otras de índole semejante. Pero usted ha expresado estas líneas y sus fundamentos en una síntesis muy valiosa y con claridad expositiva envidiable, razón por la cual deseo, en primer lugar, hacerle llegar mis felicitaciones". *Miguel A. Daber, Rosario*, *25.9.89.*

conmovido, motivando estas breves líneas de felicitación y apoyo. El sólido, levantado y estimulante contenido de ese alegato reivindicando el derecho de la mujer a decidir, en todos los casos, acerca de su derecho a disponer de su cuerpo, frente a una sociedad hipócrita e inmoral. (...) Reiterando mi apoyo y respaldo pleno a sus conceptos y su valentía, le saluda.” *Enrique Palazzo, 5.10.89, “Ateneo Florentino Ameghino”.*

author.

Apuntes autobiográficos

Nota: Cartas, notas de su Diario y fragmentos de reportajes dan cuenta de sus orígenes, los barrios porteños ligados a su infancia, los comienzos de su vocación literaria y el inicio de su militancia política y feminista.

Tatarbunar: la sangre no está callada...

"...Un poco al margen, tal vez, y porque lo sé tan lleno de buena voluntad para todos, quiero contarle algo con respecto a la vieja Rumania. Mi madre era rumana, de una pequeña aldea llamada Tatarbunar. Entre otras delicias, para toda la aldea había un excusado para hombres y otro para mujeres. Después de la Primera Guerra Mundial los campesinos de Tatarbunar se levantaron contra los señoritos que los explotaban. Hombres, mujeres y niños fueron masacrados. Un gran escritor que era también una gran conciencia combatiente, dejó registrada esa carnicería, antecesora de las de Guernica y Lídice, en un libro sobre el terror blanco desatado en Europa; era Henri Barbusse. En mí siempre resuenan las palabras de mi abuela: 'La sangre derramada no está callada'. Así es, de esa sangre derramada por la humanidad a través de los siglos crecen flores y veranos."

De una carta dirigida el 28 de octubre de 1960 a Fermín Estrella Gutiérrez, miembro de número de la Academia Argentina de Letras, y por entonces presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, SADE.

"Allá, en los orígenes de una aldea de Rumania, llamada Tatarbunar (pueblo de tártaros), busco alguna explicación de mi propio ser. Es estremecedor saber que los antepasados de uno vienen de las lejanas estepas del Asia, tal vez, o que algo de esos primitivos pobladores ha pasado a otras generaciones por carriles desconocidos. Aunque los sucesores de esos belicosos tártaros fueran después los campesinos judíos de la pequeña aldea de Tatarbunar. Sin embargo, esos pobres campesinos judíos algún parentesco debían tener con los primitivos tártaros: su espíritu indomable y levantisco".

Del *Diario* personal, 1978. Tatarbunar, pertenecía entonces al imperio zarista.

Palermo y el tango

Durante toda su vida, Fina fue una moradora de los barrios porteños de Palermo y de Belgrano. Nació, como era habitual entonces, en la propia vivienda familiar, sobre la calle Uriarte, en ese Palermo viejo que cantó Borges, y allí pasó su niñez hasta que sus padres se mudaron a un departamento a pocas cuadras. Luego, en 1937, al casarse con Ernesto Giudici, fue a vivir a Belgrano, donde pasó el resto de su vida. En el cuarto-dormitorio de la casa tenía un pequeño escritorio donde realizó toda su obra, sus traducciones, sus artículos, sus lecturas. En algunos poemas del libro inédito *Color de siete días*, F.W. evoca su viejo barrio natal, y en algunos de sus cuentos ("Vender un recuerdo" que integra el libro *Hombre-tiempo*), aparece tangencialmente el barrio de Belgrano y la implacable piqueta que fue borrando su viejo rostro. Pero fue en la Plaza Alberti (en Arcos y Manuel Ugarte) donde encontró la inspiración de *El retorno de la primavera*, primera novela que la instaló como una narradora de fuste (ver los comentarios bibliográficos en el Apéndice). La

plaza, esa plaza Alberti, vecina por entonces a una zona de importantes fábricas textiles que empleaban numerosas obreras.

En marzo de 1964, en una carta al pintor Juan Carlos Castagnino, le escribía:

Querido Juan:

Acabo de ver tu exposición sobre motivos de tango **(1)**. Quiero escribirte enseguida bajo la impresión primera, siempre la más auténtica, que es de deslumbramiento, o mejor dicho, de encandilamiento. Entré y me sentí envuelta como en un mar de luz, como si hubiera mirado el sol y toda esa luz hubiera caído sobre mí en miles de puntos de colores. Esa fue mi impresión, la luz echa color. (...) De los dibujos me asombró la exactitud de los tipos del arrabal; hay mucho estudio y observación y por lo mismo uno debe estudiarlo como si fuera un texto, suma de conocimientos sobre un pasado que nosotros hemos vivido y que la nueva generación apenas puede conocerlo por la exhumación crítica o artística. Mejor esta última. (...) Conversando con (Leonidas) Barletta **(2)** sobre estas cosas le decía que yo he sido una muchacha de ese barrio de Palermo cuyas viejas calles Darragueira, Soler, Paraguay, Guatemala, todavía se han salvado de la piqueta y de los pisos en propiedad horizontal. Con sus desparejos empedrados y sus casas con balcón. Por una casualidad igualmente extraña Barletta vivía a una cuadra de mi casa. Yo viví el tango simplemente como muchacha que bailaba, como todas las chicas del barrio. Y que cada semana iba religiosamente a la cigarrería de la esquina a comprar el tango nuevo –de la semana también- que se exponía dentro del localcito colgado de una soga de lavar la ropa. El domingo venían a casa chicas y muchachos vecinos y se bailaba mientras la que aporreaba el piano metía de contrapunto unos acordes desafinadísimos mientras con la derecha hacía unas variaciones que nos dejaban sin aliento. Todo con corte y unos ochos como para sacarnos el estómago por atrás. (...) Y como tengo un poema que se titula precisamente *Tango* con tonada mía también (algunos lo han oído: Wernicke, Larra, Lila Guerrero) quiero que me permitas dedicártelo. Es un modesto homenaje a tu talento y a tu gran corazón. Fina

(1) Se refiere a la muestra *Motivos de Tango* y presentación de la carpeta *Tango, canción de Buenos Aires*, de Juan Carlos Castagnino, realizada en la Galería Lascaux, marzo de 1964.

(2) Leonidas Barletta. Novelista y dramaturgo, fundador del Teatro del Pueblo, el primer teatro independiente de Buenos Aires.

Detrás de mucho tiempo...

El Parque Lezama debe ser uno de los paisajes más repetidos de mis sueños. Voy a ir con Marcelito a verlo de nuevo. Ese parque que no veo desde mi infancia. Para mí es el misterio. Sé que en él hay barrancas, espacios redondos, bordeados de escalinatas, balaustradas blancas y ánforas. Un mundo mágico. Antes de volver a él con mi nieto, por primera vez, -siempre quise sin decidirme a hacerlo-, intentaré evocarlo de acuerdo a lo que se conserva en mi memoria sin que se superponga una imagen reciente.

Detrás de mucho tiempo, en el viento
de la sombra,
la extrañeza de muchas espirales,
círculos blancos suspendidos en un sueño
que enciende otros aromas

bajando hacia nuevas rotondas
como estanques vacíos.
Todo está en el recuerdo de los años perdidos.

Bajando siempre desde los altos muelles
por las copas de mármol del silencio,
hacia el miedo y la noche.
En el centro de la tarde estoy yo
llevada de la mano por sombras queridas.

Era domingo entonces, detrás de mucho tiempo,
y el invierno en el parque
escondía sus soles.
La eternidad jugaba con nosotros
y pájaros blancos abrían el camino.

(Para Marcelo, que pronto cumplirá dos años.)

Del *Diario* personal, 2 de mayo de 1970

Sobre naufragios e iniciación literaria

“Hace un tiempo, al remover mis anotaciones para una próxima novela, me encontré con esta frase enigmática*: Todo libro debería comenzar con un naufragio*. Afirmación general y categórica que, según creo, ni lejanamente se refería al caso concreto del naufragio del *Monte Cervantes*. Recapacitando ahora sobre este hecho me extraña lo poco que ocupó mi mente en los años transcurridos desde entonces. Así pues, al hablar de naufragio me refería, más bien, a mi constante obsesión por el accidente, lo imprevisible y fortuito que, en gran medida, determinan el destino de una vida. Y como todo libro es una vida y toda vida es un libro, mi frase se refería al hecho de que toda vida comienza con un accidente, el de nacer. Y en el caso concreto del naufragio del *Monte Cervantes*, como después de todo accidente, se decía que habíamos nacido de nuevo. Por aquel entonces, era una jovencita que empezaba a vivir y ni sospechaba siquiera que mi verdadera vocación, entre otras cosas que me interesaban, sería la literatura. Por lo tanto, en mi mirada de los hechos no hubo ni el más ligero atisbo de ulteriores intenciones literarias. Aunque, sin saberlo entonces, mi espíritu ya buscaba y registraba imágenes.”

> Fragmento de una entrevista, en 1980, al cumplirse medio siglo del hundimiento del *Monte Cervantes*, buque turístico que, como el Titanic, realizaba su viaje inaugural con pasajeros de clase media alta. Al chocar con una roca que le produjo una rajadura a todo lo largo de la bodega, se hundió en contados minutos en la desembocadura del Canal de Beagle, el 22 de enero de 1930, frente a las costas de Tierra del Fuego, en el extremo austral del planeta. F.W. se encontraba con su madre y sus tres hermanos a bordo del buque.

Estoy en libertad...
30 de enero de 1945

Querido Ernesto:

Estoy en libertad. Hoy a la mañana salí del Asilo. Estoy aquí con los chicos que me recibieron en una forma increíble, con unas muestras de cariño conmovedoras. Quisiera verte mañana mismo. Para eso pedí la visita especial para mañana. Yo iré mañana miércoles y si no consigo verte iré también el jueves.

trajín y la emoción.

Te besa,
Fina

Reproducción de la carta del día de la liberación, garabateada por los chicos.

Fina Warschaver y Ernesto Giudici (este último estaba en la ilegalidad) fueron detenidos el 1° de enero de 1945 en el interior de un cine, donde se habían citado para verse con motivo del nuevo año. F.W. fue enviada al Asilo San Miguel, donde estuvo un mes detenida. E.G., inicialmente secuestrado durante varias semanas en la tenebrosa Sección Especial, fue enviado luego a la Cárcel de Villa Devoto, donde permaneció nueve meses. En 1946, en el semanario *Orientación*, F.W. escribió una nota sobre la situación de las presas políticas en dicho asilo.

La muerte de Medina Onrubia

“La muerte de Salvadora Medina Onrubia, por tantos años ausente de la noticia periodística, me trajo, junto con el sentimiento de su pérdida, como intelectual y como mujer que había sabido iniciar en el país el movimiento por los derechos femeninos, un cúmulo de recuerdos tanto más entrañables cuando que están ligados a la época de mi juventud. Me inicié en la acción revolucionaria allá por el año 1935, bajo la advocación del Movimiento Femenino Antiguerrero, que organizaba un Congreso Nacional al cual Salvadora dio su decidido apoyo. Ella habló en el acto inaugural y, además, varias reuniones preparatorias se hicieron en su casa que nos facilitó generosamente. Cuando muchos rehuían el compromiso. Por esa época, creo, se estrenó *Las descentradas*, que me causó fuerte impacto. Siempre sentí muy profundamente el problema de la desigualdad de la mujer en la sociedad y, sobre todo, los prejuicios que, por aquel entonces, convertían su vida en un verdadero infierno. Es por ello que recuerdo con particular simpatía la labor realizada por Salvadora en este aspecto y como ahora resurge el movimiento feminista en el mundo, ella tendrá sin duda un lugar en el recuerdo de el.

“Si le relato todo esto es porque pienso que, tal vez, le guste conocer algo de lo mucho que su madre realizó. Generalmente se ignora lo hecho por la generación anterior, lo que significaba entonces afrontar la burla del público, sobre todo de los hombres, cuando en alguna esquina de Buenos Aires, subíamos a un pequeño estrado de madera y empezábamos a hablar mientras un escalofrío nos recorría la espalda. ¡Hubo que vencer tantos prejuicios! Una muchacha tenía que estar a las nueve de la noche en su casa y sentarse a la mesa con sus padres. Todo esto pertenece al pasado pero no deja de ser cierto que abrir un camino de liberación es más duro y difícil que seguirlo luego. Nosotros, y entre todas, Salvadora, lo hemos abierto.”

De una carta enviada a Helvio Botana, hijo de Salvadora Medina Onrubia, el 26 de julio de 1972. Nacida en 1894, docente y escritora, S.M.O. inició su actividad literaria en 1918. Colaboró en *La Nación*, *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *P.T.B.* y otras publicaciones. Fue autora de una decena de piezas dramáticas y propulsora del teatro para niños. Estuvo casada con Natalio Botana, el mítico creador del diario *Crítica*, que ella dirigió entre 1946 y 1951 luego del fallecimiento de su esposo. Las biografías actuales la presentan como “personal y sincera en sus enfoques”, un eufemismo para eludir su militancia feminista.

Ficha bio-bibliográfica

Buenos Aires, 8/12/1910 – 29/07/1989.

Autora de libros de ficción, ensayos literarios, estudios históricos, provenía de una familia de inmigrantes ruso-judíos que a comienzos del siglo veinte se habían radicado en el litoral argentino y luego se trasladaron a Buenos Aires.

En su juventud había estudiado canto con Clara Oyuela y, ya casada, composición musical con Jacobo Fischer. Integrante de la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, estrenó varias piezas suyas para piano y canto a fines de los ’40. Recibida en el Profesorado de Historia en 1935, comenzó colaborando en la segunda mitad de la década del treinta en la revista *Claridad,* sobre temas históricos y políticos. De ahí la sorpresa que expresa Mario Bunge en una carta que le envía cuando publica su primera obra de ficción: “La tenía más como científica que como literata”.

Su producción literaria arranca en 1946 con la novela *El retorno de la primavera*, saludada en su momento como la aparición en las letras del país de un nuevo Roberto Arlt. A este libro siguieron: *La Casa Modesa* (1949), colección de relatos en donde la alienación de la mujer inaugura la literatura de género en el país: *Cantos de mi domingo* (1956), poemas; *El hilo grabado* (1962), cuentos; *Hombre-Tiempo. Secuencias de Amós* (1974). Mención Especial de la Secretaria de Cultura de la Nación a la producción literaria del trienio 1972-74. Su pieza teatral *Los que derrocaron a Dorrego* tuvo Mención Especial en el Concurso Argentores-Odol (1972).

Tradujo del francés numerosas obras literarias y ensayísticas y prologó las de Emile Zola, Petrus Borel, Gerard de Nerval, Michel Butor, Jacques Roumain, Lu Shin y otros, así como trabajos de crítica literaria sobre Erskine Cadwell, Hölderlin, González Tuñón, Montfocon de Villars, el Dante. Estos ensayos están reunidos en un tomo inédito, *Los hijos del Cielo y de la Tierra*, sobre lo demoníaco en el arte. Un extenso estudio sobre Bernardo Verbitsky, *El dilema acción-pensamiento y la conciencia del escritor,* fue publicado en *Dispersión y Unidad*, Jerusalén, 1978. Un poemario, *Color de Siete Días*, varias piezas teatrales, una novela inconclusa y otros trabajos permanecen inéditos.

El día que falleció, sobre su escritorio había numerosos apuntes para un extenso trabajo sobre la Revolución Francesa (era el año del bicentenario); el borrador de una conferencia que debía dar dos días más tarde sobre el escritor correntino Gerardo Pisarello, amigo entrañable de Fina; y el borrador inicial de la carta “La mujer violada”, enviada unos días antes al diario *La Nación*.

Fina Warschaver perteneció a la Argentina invisible, la que trabaja infatigable en la sombra, lejos del escenario, aferrada a la autenticidad y a lo profundo”, había dicho el escritor Raúl Larra, al despedir sus restos en nombre de la Sociedad Argentina de Escritores, el 30 de julio de 1989.

El primer abordaje sistemático de la obra de F.W. apareció en la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Tomo 11, dirigida por Noé Jitrik, en el trabajo de Elsa Drucaroff: “Warschaver: palabras para un tiempo no escrito”. Novelista, ensayista y docente universitaria, Elsa Drucarroff ha escrito otros trabajos sobre F.W. y, por primera vez, ha incorporado el análisis de sus obras en la carrera de letras de la UBA.

Comentarios, opiniones, polémicas

“Acabo de terminar la lectura de *El retorno de la primavera*. Acepte la felicitación literaria de un físico, con la seguridad de que al menos es sincera. (...) Con un material corriente –si bien integrado por observaciones y

porteña semiproletaria, ese tipo de conventillo en trance de desaparición, y cuyos sufrimientos nunca empañan el brillo ficticio de la novela convencional, y que a lo sumo sirven de pretexto para malos alegatos. (...) Literatos hay muchos, pero son pocos los que realmente tienen el deber de dedicar su vida a la literatura, como lo tiene Usted". Mario Bunge, 1948, en una carta a propósito de el 15 de marzo de 1947.

"Usted es una escritora hecha. No una 'literata', sino una creadora. (...) Sabe evocar, ahondar en el alma, y decirlo con la tensa voz de los escritores verdaderos. (...) Sepa que la cuento entre nuestros mejores narradores de hoy." Fermín Estrella Gutiérrez, 1965, en una carta a propósito de *El hilo grabado.*

El retorno de la primavera (Editorial Claridad, Buenos Aires, 1947): la revelación literaria.

"Está lejos de sugerir el título de este libro extraño, la densidad de su contenido, el vigor de su estilo y la novedad de su desarrollo. (...) No hay trama alguna en esta obra formada por una serie de episodios distintos pero que convergen en la modesta plaza del suburbio. Sus personajes no tienen más vínculo entre ellos que su diario sufrir y su diario esperar. Magistralmente se describe allí el descenso de uno de esos seres en el mundo informe de la demencia No nos sorprendería que en sus posibles libros futuros, esta sutil observadora de la vida de los humildes, nos revelara que la obra suspendida por aquel malogrado y atormentado narrador que fue Roberto Arlt, tiene su continuadora en la literatura argentina." Diario *La Prensa*, 9.III.1947.

(...) "Con *Nueve lunas sobre Neuquén*, de Amorín; *Tutearse con el peligro*, de Yunque; *Los Robinsones*, del rosarino Roger Plá; y *El Retorno de la primavera*, de Fina Warschaver, iníciase entre nosotros una etapa moderna de la novela realista. F.W. así lo demuestra en su libro: galería de sentidas escenas populares, aparentemente deshilvanadas como el mismo vivir... La plaza es el espejo colosal a través del cual sus personajes contemplan su vacío existir de *seres azotados por la tragedia.*" Lumbrano Zas, semanario *Orientación*, marzo de 1947.

(...) "Como un minucioso documental, espontáneamente se piensa en Yoris Ivens." Emilio Novas, en la revista *Expresión*, 1947.

La Casa Modesa (Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1949): la alienación, el universo femenino, la literatura de género y los tribunales partidarios.

"Leí su libro. Apreciación sintética: bueno. Si se tiene en cuenta que ha sido escrito por una mujer: muy bueno. (...) Su fuerte, no obstante, a mi juicio, es su punto vulnerable. Porque su fuerte –el psicoanálisis- es un arma de dos filos. Para frecuentar los llamados 'territorios nocturnos del alma' y proyectar allí alguna luz se requiere una valentía y una franquea difícil en el hombre, casi insalvable en la mujer.(...) Insisto, para su gobierno, que Usted tiene condiciones literarias nada frecuentes en la mujer." Elías Castelnuovo, 1949, en una carta a propósito de *La Casa Modesa*.

(...) "Resulta instructiva su lectura para todo aquel que alguna vez haya querido investigar el margen existente entre el escritor y el literato (...) Hay la indiscutible presencia de una escritora original, que nos introduce además en el complejo mundo femenino, siendo éste un testimonio valioso que no siempre percibimos en las mujeres que escriben (...) Demuestra, además, cómo la verdadera captación de la realidad, más compleja de lo que comúnmente se cree, puede llevar a la creación puramente fantástica." Bernardo Verbitzky, 1949, sobre *La Casa Modesa*.

temperamento y las reacciones de su personaje femenino central, neurótico y cambiante, dolorido, temeroso y audaz al mismo tiempo. (...) Pocas veces es dable encontrar el estado de neurosis femenina expuesto con mayor fidelidad y tonos más certeros para alcanzar la sensibilidad del autor. Bastará para probarlo la lectura de 'Angustia', que sobrecoge por la exactitud de su pintura (...) F.W. muestra una familiaridad no corriente con el psicoanálisis y la psicología profunda y se nos revela como una autora de condiciones excepcionales." Diario *La Capital*, Rosario, 22.VIII.1949

"F.W. es una escritora de relevantes cualidades. (...) Su obra ... es el conflicto de la hora presente a través del temperamento de una mujer; o mejor dicho, es el reflejo psicológico de ese conflicto con su secuela de angustia y desesperación. *La Casa Modesa* es una obra fecunda y trascendente, tanto como denuncia y como exposición psicológica del conflicto integral de la época." Ramón Amaya Amador, Córdoba, 1949

(...) " *La Casa Modesa* es un libro cruel. El libro de la angustia. (...) El clima torturante de la angustia va en crescendo desde el primero hasta el último de los relatos, encadenándolos entre sí por medio de la protagonista. Es este estado el que provoca el estremecimiento constante que transcurre entre la realidad y los sueños, cuando el pensamiento toma forma y se corporiza para adelantarse o eludir los sucesos (...) Con nobles elementos estéticos la autora construye su obra, esta obra viva y dolorosa, siempre personal. Su autora logra así un lugar entre las letras." Diario *Crítica*, 1949.

(...) "Juzgada por un comité convertido en tribunal literario, *La Casa Modesa* sería condenada por burguesa, por minoritaria. Vista desde este ángulo, F.W. es excesivamente sutil. Comete el pecado de actuar con intención revolucionaria dentro del arte. (...) Su expresión, en muchas de sus páginas alcanza el grado de lo hermoso (...) hasta alcanzar resonancias de universalidad". Diario *La Nación*, 1949

Nota: El hipotético tribunal al que alude el comentarista de *La Nación* existió. Fue convocado, sin la presencia de la autora, por la Comisión de Asuntos Culturales del PC para juzgar las "desviaciones formalistas y burguesas" del libro. En esa reunión, el escritor Gerardo Pisarello defendió firmemente a F.W. y advirtió sobre los riesgos de "mutilar la libertad creadora que necesita un artista para reflejar su mundo de experiencia". En los párrafos más salientes de su intervención –que años después (1968) le hizo llegar a F.W.-, señaló: "Resulta casi siempre nocivo para toda obra artística forzar las situaciones para condicionarla a una solución política que no le corresponde a ella darla. Por ese camino se le impone a esa obra la exigencia del panfleto." Añade Pisarello que "en la novela de Fina predominan las sensaciones de angustia y de impotencia de una mujer sitiada por una realidad", y se pregunta: "¿Le está vedado a un escritor comunista retratar ciertos tipos de personajes, reflejar determinados tipos de psicologías en sus novelas? Si se aceptara esto como norma, sería contraproducente" y el escritor viviría "siempre bajo el temor de herejía política. Y esto no haría sino conspirar contra su obra. Lo condenable es hacer mala literatura, sea su tema revolucionario o no."

Otro documento revelador de esa polémica interna, es una larga carta del poeta Simón Contreras a F.W., de la que se transcriben dos párrafos.

"Estimada Fina: He leído *La Casa Modesa* de un 'tirón', es decir, interesado por su texto y apresado por el mensaje dramático que de él trasciende más allá de la voluntad de creación. Creo que realiza Ud. un verdadero aporte a nuestra literatura y le considero la mejor entre los escritores de nuestro Partido, incluyéndome con honor por supuesto. No es casual que Ud. tome el toro por las astas y se sumerja en la literatura de imaginación. (...) Dispense Ud. mi precaria condición de crítico. Deseo, únicamente, dejar constancia escrita de mi actitud ante su libro. Por otra parte, siento una profunda indiferencia por la crítica literaria sin genialidad, esa misma que no ha logrado captar que es Ud. una escritora de raza y que acaso, lo más celebrable de su libro sea lo que significa como anticipo de una gran carrera de artista. Simón Contreras, El Palomar, 17 de octubre de 1949".

Contreras fue co-firmante del *Manifiesto Invencionista*, junto con Edgar Bayley, Manuel Espinosa, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Enio Iommi y Primaldo Mónaco, entre otros. Este célebre documento apareció en la revista *Arte Concreto* N° 1, 1946 y fue el punto de arranque de la primera vanguardia orgánica de la Argentina y América latina, integrada por artistas plásticos y poetas, como Bayley y Contreras. Casi todos sus integrantes eran miembros del comunismo local pero tras los ataques de Zhdanov, en la URSS, al "arte formalista" y "decadente burgués", fueron forzados a abandonar sus filas. La parte final de la carta de Contreras alude, evidentemente, a que *La Casa Modesa* fue silenciada en la prensa partidaria de entonces.

El hilo grabado (Editorial Futuro, Buenos Aires, 1961): el fervor por la criatura humana.

(...) "Rumoroso caudal de almas que pasan. (...) F.W. es una observadora sagaz y humana que parece ir con una lupa para ahondar en esos seres anónimos, sus personajes. (...) Todos tienen una tremenda belleza, transmitida por el sentimiento de vivir de la autora. Los cuentos se leen en profundo e invaden el espíritu como una grave música de cámara". Diario *La Razón*, 1961.

(...) "Este libro pone en órbita a una escritora de fuste. (...) El hilo invisible que enhebra los relatos está en la rueca de la pasión humana, del fervor por la criatura humana. Su obra es esencialmente poesía". Revista *Presente*, 1962.

(...) "F.W. se define bien gracias a la concisión del estilo y al interés breve y fulminante de la trama. Controla su capacidad poética y pocas frases le bastan para perfilar sus dolientes personajes. (...) El acto puro guía su estilo seguro." Ulises Petit de Murat, 1961, sobre *El Hilo Grabado.*

"Queda en pie la cuestión de la innegable capacidad literaria de la autora; pocos libros se han escrito estos últimos tiempos con parecido despliegue de recursos técnicos. 'El despertar de las mariposas', trata con hermoso simbolismo y ternura pocas veces vista el despertar sexual de la niña en un mundo hipócrita y superfluo." Zamudio Barrios, *Cuadernos de Cultura*, 1962.

Hombre-Tiempo. Secuencias de Amós (Edición del Botero, Buenos Aires, 1973): el autor como eje de su obra.

"...es posible abordar esta serie de relatos desde un ángulo al cual retornan con insistencia: se trata de ese cruce de caminos la cual F.W. se torna, al mismo tiempo, artífice y crítica de su propio material. (...) Esto señala el compromiso que la autora establece con la literatura: no se trata para ella de utilizar las palabras como simples mediadoras de consignas y de ideas monótonamente repetidas, sino de convertirlas en núcleos a partir de los cuales se va fraguando una realidad distinta. Se trata, en definitiva, de convertir el lenguaje en un camino a través del cual surgirán las imágenes y obsesiones de un tiempo interior..." Norberto Soares, semanario *Acción*, 1973.

Carta a Héctor Agosti
Buenos Aires, julio 20 de 1960.

Estimado Héctor **(1)**:

Con sorpresa y también con indignación veo en *Cuadernos* la mesa redonda de la que se me ha excluido **(2)**. Respeto y estimo la obra de los camaradas que la han integrado pero no me creo inferior a ellos. Solamente con *El Retorno de la primavera* y *La Casa Modesa* tengo asegurado un lugar en literatura argentina y además en la literatura revolucionaria. A diferencia de otros escritores y artistas que soslayan la militancia cuando hacen sus obras yo nunca he disociado ambas. Por eso, hasta un crítico de la burguesía (el diario *La Nación*) pudo decir de *La Casa Modesa* que yo intentaba hacer "arte revolucionario". En efecto, así era y creo que ha sido el primer intento en el mundo que se me ha de reconocer con el tiempo. Arte revolucionario, no crónica revolucionaria. Desgraciadamente no hubo sensibilidad en los críticos del partido para comprender esta obra y su gran trascendencia. En cuanto a *El Retorno de la primavera* se anticipa a la nueva ola en diez años. Por eso los que la leen enseguida la ven cinematográficamente. Porque responde a la técnica cinematográfica de la nueva ola. Desgraciadamente no nací en París sino en Buenos Aires. Está demás decir que *Cantos de mi Domingo* no podía ser silenciada sino por la crítica burguesa. Nunca por la partidaria. Tengo además una enorme cantidad de artículos publicados sobre diversos temas que manifiestan mi cultura casi enciclopédica. Si las dificultades que soporta todo hogar comunista no me lo hubieran impedido, a estas horas mi obra publicada (por lo que tengo terminado o casi) sería enorme. Además porque mi conciencia militante y mi orgullo partidario me han impedido acercarme a los clanes literarios dominantes. Así pues tengo mi obra literaria y tengo también una militancia probada; de modo que si se hubiera limitado el número de la mesa por algún motivo que no privó en el caso de la mesa sobre poesía, era lógico que todos los antecedentes se tuviesen en cuanta. Estoy segura, además, que pocos militantes tendrán a su favor una crítica tan efusiva como la que ha acogido mis libros.

¿De dónde proviene pues este olvido o como se le quiera llamar que reitera otros muchos que se repiten con molesta insistencia? Admitamos por un momento que algunos o muchos jóvenes puedan no conocer mi obra; pero es que siempre a la gente hay que orientarla, no ir a la cola de ella. Pues ahí estaba tu papel orientador, tu papel de camarada que respeta a otro camarada como intelectual y como militante. Saber enseñar también a los nuevos lo que cuesta y lo que es una vida dedicada sin claudicaciones a una causa. Evidentemente, no sabés valorar mi obra ni a mí misma como persona. No sabés ver que yo soy una verdadera artista; por eso tal vez mis obras, de primera intención, pudieran a algunos no ser inmediatamente accesibles; no es que sean impenetrables sino que tienen una calidad de finura y de gusto que las aleja de lo vulgar o de lo que está de moda pasajera. Todo aquello que no imita o repite produce una resistencia. Eso no me preocupa. Me resulta lamentable que esa actitud provenga de vos. También me ha resultado doloroso saber que en la mesa de poesía no la hayas dado a Raúl **(3)** la facultad de cerrarla teniendo en cuenta que los demás, respetables muchachos que recién se inician, no podían estar nunca a la altura de Raúl o en un plano equiparable. Hubiera sido lógico darle esa prueba señalada de respeto a su personalidad.

Nada de esto alienta para proseguir; pero uno sabe que todo esto es demasiado humano y sigue adelante porque se tiene una conciencia insobornable que no quiere claudicar.

Cordialmente,

Fina

(1).- Carta dirigida a Héctor P. Agosti, máximo referente cultural del Partido Comunista de la Argentina y responsable de la Comisión Nacional de Asuntos Culturales del PCA.

citada mesa, publicada en el número 48 (julio-agosto de 1960) con el título "Problemas de la novela Argentina", participaron Estela Canto, Roberto Hosne, Raúl Larra y Andrés Rivera. En el número siguiente (septiembre-octubre 1960) se publicaron tres opiniones críticas a algunas opiniones de los participantes, suscriptas por Alfredo Gravina, José Martino y Ariel Bignami, pero no la carta de F.W. Tampoco fue contestada por Agosti.

(3).- Se refiere a Raúl Gonzalez Tuñón

Epitafio

Voy a morir sin dejar rastro,
menos que el caracol ovillado en su membrana,
menos que el aliento condensado en la ventana,
menos que la ojera del guijarro en el estanque,
menos que el latido de la almeja en la arena,
menos que la voluta de la pluma en el aire,
menos que el humo que empaña la mañana.

Ah, si fuera
estrella de nieve en el vidrio del recuerdo,
rosa náutica en el mar del pensamiento,
vela enamorada del viento, pasaría
como espectro de luz en la semana y dejaría
el color de cada día. Pero
voy a morir sin dejar rastro.

F.W. Del poemario inédito *Color de siete días*.

Notice: all material in everba is

It is made available here without charge for personal use only. It may not be stored, displayed, published, reproduced, or used for any other purpose whatsoever without the express written permission of the author.

This page last updated on 01/21/2004 -

[Fotos de Fina Warschaver]

FW hacia 1935 cuando comenzó su militancia socialista.

Foto Anatole Saderman, circa, 1950.

Foto Anatole Saderman, circa 1950.

Foto familiar: F.W. sentada a la izquierda junto a su hija Nora. De pie, Ernesto Giudici, esposo de Fina. Al pie, sus nietos Marcelo y Paula. En el domicilio familiar, 1976.

FW en su escritorio, circa 1960.

En la Galeria Tetriakov, Moscú, diciembre de 1952. Los tres primeros, a la izquierda: el pintor Juan Carlos Castagnino, Fina Warschaver y Ernesto Giudici. Sentada, al centro en su silla de ruedas, la escritora María Rosa Oliver. A la derecha, apenas visible, el dramaturgo Leónidas Barletta. El grupo, integrado por intelectuales y dirigentes sindicales, había participado en Viena del Congreso del Movimiento de Partidarios de la Paz, y era el primero que viajaba a la URSS desde el fin de la segunda guerra.. En enero de 1953, viajaron a China Popular.

FW con su nieto Marcelo, año 1969.

FW con su nieto Marcelo en 1970.

Ernesto Giudici, entonces lider de la reforma universitaria, elude un "cachiporrazo" policial durante una manifestación de repudio al golpe de Estado de 1930 que derrocó al gobierno de Hipólito Yrigoyen.

De izquierda a derecha: Raúl González Tuñón, Fina Warschaver y Nélida Tuñón, circa 1965.

FW con Ernesto Giudici en Budapest, 1953. Ambos se conocieron en 1934 y se casaron dos años más tarde. Tuvieron dos hijos: Nora, 1937 y Alberto, 1941.

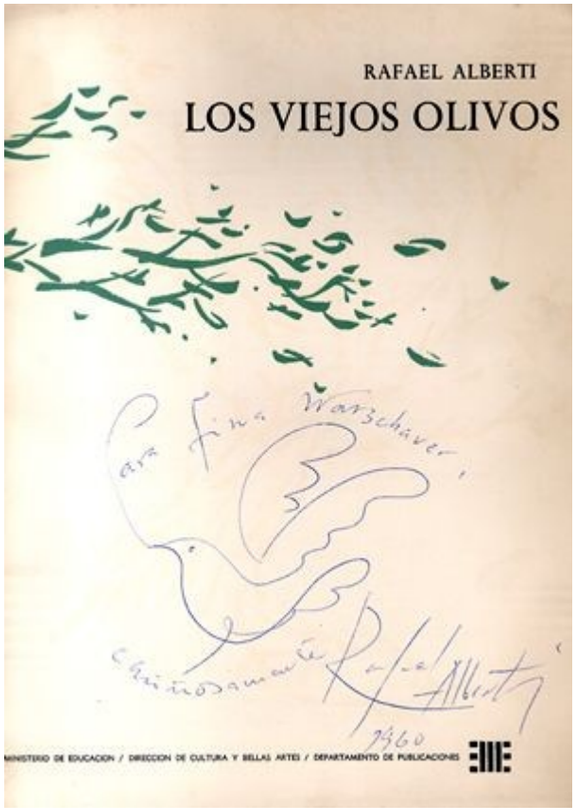
Fina Warschaver en 1968, en Mar del Sur.

Homenaje a Raúl Gónzalez Tuñon en un restaurante de Buenos Aires, en 1945, con la plana mayor del Partido Comunista Argentino. Sentado, al centro R.G.T. A su derecha: Orestes Ghioldi, Fina Warschaver y Geronimo Arnedo Alvarez. A su izquierda, Rodolfo Ghioldi y en el extremo de la mesa, Ernesto Giudici. De pie, detrás de Tuñon, Juan José Real, secretario de organizacion del PCA, expulsado en 1952. A su izquierda, Pedro Chiarantti, lider de la poderosa Federación Obrera de la

Construcción.

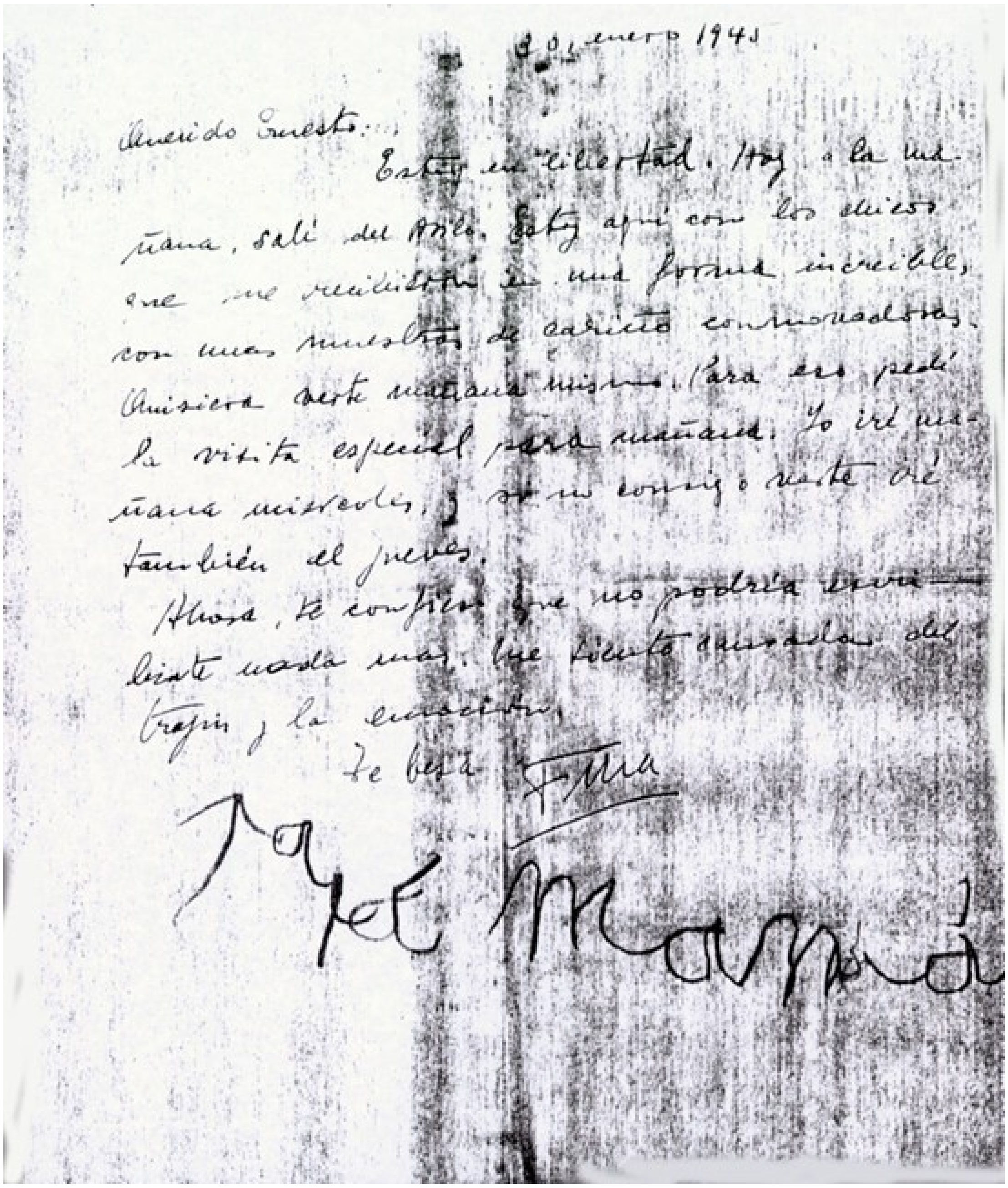
Nota: Tuñón acaba de volver a la Argentina, despues de varios años en Europa, durante la guerra civil española, y en Chile donde integró la redacción de El Siglo, diario del PC chileno.(Foto inédita, del archivo de Ernesto Giudici).

FW en 1989, año de su fallecimiento.



Portada de "Los viejos olivos" de Rafael Alberti, decicado a Fina Warschaver.

Dedicatoria y un dibujo de Rafael Alberti a Fina, en su poemario "Los viejos olivos". "Para Fina Warschaver, cariñosamente, Rafael Alberti, 1960".



20 enero 1943

Querido Ernesto:

Estoy en libertad. Hoy a la mañana, salí del Asilo. Estoy aquí con los amigos que me recibieron en una forma increíble, con unas muestras de cariño conmovedoras. Quisiera verte mañana mismo. Para eso pedí la visita especial para mañana. Yo iré mañana miércoles, y si no consigo verte iré también el jueves.

Ahora, te confieso que no podría escribirte nada más. Me siento cansada del trajín y la emoción.

Te besa Fina

El día de la liberación de Fina.

Fuente: everba.org/winter03/fina_cartasafina.htm | **Edición:** Invierno 2003 | **Fecha:** 2003-12-01

Fragmentos de las cartas enviadas a F.W.

“Querida Fina: El 23 de septiembre vi una carta en *La Nación* que me sorprendió por su valentía, su sinceridad, su manera de encarar el tema -el aborto voluntario- con toda la dignidad y la cordura que corresponde. Es una carta magnífica y la suscribo enteramente, en todos sus puntos. Me alegró también porque ha sido la manera de tener tu dirección. Han pasado muchos años y he pensado en vos con frecuencia. (...) Un abrazo de tu amiga de siempre, Estela”. *Estela Canto, 24.9.89.*

“Sra. Fina Warschaver: Acabo de leer su carta de hoy en la sección ‘Cartas de lectores’ del diario *La Nación*. Me apresuro a enviarle estas líneas. Quiero felicitarla, estoy en todo de acuerdo con lo que dice; yo me indignaba precisamente con ese juez y el abogado que no solo avalaban el crimen sino que condenaban a una inocente víctima, la mujer vilmente atropellada, a tener que convertirse en madre de un hijo no deseado. No tienen esos señores, actuando en nombre de la justicia, ningún derecho a justificar ese crimen (no puedo calificarlo de otra manera) y no solo justificar sino obligar a la víctima a que lleve por toda su existencia una atadura que puede ser una tortura permanente. (...) Señora Fina, me alegró mucho que hayan publicado su carta. Muchísimas personas pensamos lo mismo. Soy católica y también madre y abuela, pero aunque un sacerdote me quiera convencer de que la opinión ‘jurídica’ estuvo bien, no lo compartiré”. *Delfina Bunge, 23.9.89.*

“Estimada señora: Su carta de lectores ‘Mujer violada’ me ha conmovido profundamente. La felicito por su claridad de mente, su libertad de espíritu y su valentía. Reciba un cordial y emocionado saludo”. *Florencio Escardó (hijo), 23.9.89.*

“Habiendo leído sus apreciaciones en el diario *La Nación* acerca de la ‘Mujer violada’ me sentía profundamente consubstanciado con ellas, pues tanto desde el punto de vista psicológico, como ético y jurídico son ideas que poseo firmemente consolidadas acerca del derecho absoluto que tiene una mujer de abortar en circunstancias como las relatadas, e incluso en otras de índole semejante. Pero usted ha expresado estas líneas y sus fundamentos en una síntesis muy valiosa y con claridad expositiva envidiable, razón por la cual deseo, en primer lugar, hacerle llegar mis felicitaciones”. *Miguel A. Daber, Rosario*, *25.9.89.*

“He leído su nota ‘Mujer violada’ en Carta de Lectores de *La Nación* y me ha conmovido, motivando estas breves líneas de felicitación y apoyo. El sólido, levantado y estimulante contenido de ese alegato reivindicando el derecho de la mujer a decidir, en todos los casos, acerca de su derecho a disponer de su cuerpo, frente a una sociedad hipócrita e inmoral. (...) Reiterando mi apoyo y respaldo pleno a sus conceptos y su valentía, le saluda.” *Enrique Palazzo, 5.10.89, “Ateneo Florentino Ameghino”.*

Primavera 2004

Tema de la edición: "Vanguardia".
Editor de la edición: Fabián Banga
30 de marzo del 2004

Texto Crítico

VICENTE HUIDOBRO Y El CINE: VANGUARDIA Y CREACIONISMO
por María Gracia Núñez

FELISBERTO O EL USO DEL NO SABER
Sobre el vanguardismo de las *Primeras invenciones* de Felisberto Hernández (1925-1931)
por Gustavo Lespada
Universidad de Buenos Aires

...: Canto VII de ALTAZOR (Word Doc)
por Emilse Malke Kejner y María Bernarda Torres
Universidad Nacional del Comahue

Otros Temas:

EDUARDO ANGUITA O LA BÚSQUEDA DE LA PALABRA
por Ismael Gavilán

VIRULENTIA EXTREMUS
A look at the AIDS epidemic through 2003
by James Denison

LA FEMINEIDAD QUE SE OCULTA Y SE REVELA EN LOS CUENTOS DE María Luisa de Luján Campos
por Norma V. Ferrari

Poesía

BAUDELERIANA , Gonzalo ROJAS (París, noviembre 2003)

> Con fecha 10 de diciembre de 2003, el poeta chileno Gonzalo Rojas recibió el Premio Cervantes de literatura, el galardón más prestigioso de nuestra lengua. Everba tuvo acceso al poema más reciente del autor, todavía inédito, escrito apenas el mes pasado en la ciudad de París. Con autorización del propio poeta, lo publicamos como homenaje y saludo a su persona y su obra.

LA RISTRA , Luisa Futoransky

Narrativa

Esther domina el tiempo
por Graciela Falbo

ESPERANDO INSTRUCCIONES

Página en negro. (Primavera en Madrid).
por Lucía Iglesias Kuntz

Imágenes

ph15

ph15 es un espacio de creatividad y expresión a través de la fotografía, destinado a chicos y adolescentes que viven en uno de los barrios de emergencia más violentos y marginales de la ciudad de Buenos Aires: la Villa número 15, denominada "Ciudad Oculta".

VICENTE HUIDOBRO Y El CINE: VANGUARDIA Y CREACIONISMO
María Gracia Núñez

Sumario

Teniendo en cuenta elementos tales como el subtítulo –novela-film– colocado por Huidobro a su *Cagliostro* [1], la temática que trata –entendiendo que ella concierne al siglo XVIII, y este siglo es considerado eminentemente visual–, y muchas de las técnicas de mimesis, se ha vinculado la novela del autor chileno con las primeras manifestaciones cinematográficas del siglo XX. En el Prefacio de la edición inglesa de 1931, Huidobro expone los principios de composición de *Cagliostro Novela-Film*. El autor se refiere al argumento, los personajes, el estilo y el lenguaje empleados. El primero debe ser de *rápida andadura*, trama que permitiría la introducción de un importante número de trucos usados dentro del género cinematográfico: escenas de levitación, proyección espacial, hipnotismo, magia negra, etc. En el prefacio citado se declara que el protagonista debe esbozarse sin que el escritor se detenga en los detalles y que el lenguaje usado en el texto mantendrá cierto carácter visual, gráfico y plástico.

Cagliostro se articula con otras dos obras para formar una trilogía: la novela *Mio Cid Campeador* y la obra de teatro *Gilles de Raiz.* Los tres protagonistas comparten características en común: la excepcionalidad activa profundamente nietzscheana y la aureola ocultista y pagana que había fascinado a los modernistas. Como señala Haroldo de Campos, el papel de Huidobro es similar al de Darío en el novecientos, sólo que si este último acabó con el romanticismo, Huidobro probó con su propia obra la senectud del ciclo novecentista.

Novela, cine y vanguardia

Kurt Spang sostiene que a partir de los años 30 se comienzan a insertar en el género *novela* reflexiones sobre el mismo quehacer del escritor, es la época del auge del cine que pronto dejará sus huellas también en la narrativa, “y del cubismo que enseña el enfoque múltiple y caleidoscópico de las personas y las cosas, que subraya la desconfianza en la realidad y nuestras posibilidades de captarla.” (Kurt Spang, 1993:127) En la poesía también se produce ese fenómeno, por ejemplo, cuando J. L. Borges en *Fervor de Buenos Aires* (1923) crea imágenes cinematográficas empleando una serie de fotogramas al estilo del film expresionista..."a grandes trazos, entre luces y sombras contrastadas, pero en colores: con cielos azules o púrpuras, con tapias de color rosado, con paredes de colores blandos como el mismo cielo, con ponientes que tiñen las calles de rojo, con el leve azul y la tierra rojiza, con anuncios luminosos que escalan las atónitas fachadas, con luces falsas o con luces de finura de arena." (Grau, 1995:20) En este sentido, señalamos que R. de Costa asevera que *Cagliostro* guarda estrecho compromiso con la estética del cine expresionista alemán, que intentaba obtener en la pantalla la ilusión de una realidad no cotidiana empleando tomas fijas, decorados barrocos y una iluminación contrastada realizada en base a blancos y negros.

Refiriéndose específicamente al problema de los géneros literarios, Mijail Bajtin sostiene que la pluralidad de los lenguajes de la época debe estar señalada en la novela, ella debe ser un reflejo completo y multilateral de la época: la novela debe ser un microcosmo de plurilingüismo. El plurilingüismo en sí se convierte, en la novela y gracias a la novela, en un plurilingüismo para sí: los lenguajes entran en correlación dialogística y empiezan a existir uno para el otro (como las réplicas de un diálogo) Gracias a la novela, los lenguajes se clarifican recíprocamente, el lenguaje literario se convierte en un diálogo de lenguajes que se conocen y se entienden recíprocamente. (Bajtín, 1991:156).

De Costa sostiene que, el trasfondo histórico conocido al lector, funciona a

aventurero', eficazmente caracterizado con algo menos de *cuatro pinceladas.* (De Costa, 1980:80) Se podría afirmar llegado este punto, que dicho atributo no sería objetable si la noción de estereotipo no se empleara en desmedro de la *construcción* del personaje Cagliostro, la formación discursiva y el legado simbólico que moviliza su desempeño en la novela. En este sentido, recordamos que, según algunos diccionarios, Cagliostro, (Alessandro, conde) es el seudónimo de Giuseppe Bálsamo, aventurero italiano (Palermo, 1743-Roma, 1795) que adquirió gran prestigio como médico, alquimista y nigromante." Asimismo, el diccionario Espasa Calpe, en su edición Madrid, 1955 dice al respecto: "José Bálsamo, aventurero palermitano, médico y ocultista que obtuvo un éxito asombroso en la corte de Luis XVI y en la sociedad parisiense de aquella época. Hacíase llamar Conde de Cagliostro (1743-1795)."

En primer lugar, el procedimiento narrativo de *Cagliostro* implica el ensamble de un sistema de secuencias cinematográficas. Se trata de un 'guión de montaje' en el que, por la acumulación de detalles y de representaciones particulares, surge una imagen sorprendente que articula literatura, teatro y cine reconociendo en ese procedimiento una experiencia cultural generalizada. En el Prefacio Huidobro advierte: "Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género."

En segundo término, cabe señalar la supervivencia de diferentes versiones acerca de un mismo objeto: el personaje Cagliostro que se inscribe en una tradición discursiva y, al mismo tiempo, es objeto de innovación y recreación que incorpora elementos de carácter vanguardista, esto es, la tecnología. En este sentido, no trataremos de realizar una reseña positivista de lo que podría llamarse un *a priori histórico* del personaje Cagliostro sino detenernos en la mutación que padecen la versión, la narración, la técnica y la disciplina. Se trata de ésta diferencia que en definitiva sólo parece construida al enfrentarse a ciertas formas de legalidad, al oponerse a la ordenanza de los saberes y las ciencias en lo que se denomina el carácter lineal de la historia: origen, principio, raíz, génesis, etc.

La noción de 'diferencia' permite expresar que *Cagliostro* de Huidobro es una novela de vanguardia, interpretándose como vanguardia aquel movimiento que parte de la visible ruptura con el pasado y agrede al convencionalismo académico al que califica de 'realismo', en provecho de la señalada autonomía del arte y su presupuesto más general: el principio de libertad, tanto en la esfera constructiva como en la expresiva. Schwartz lo explica en los siguientes términos:

> El admirable hombre nuevo de la vanguardia sueña con varias utopías y proyecta su imaginario en el futuro. La más generalizada de las utopías vanguardistas es la cuestión de lo nuevo (...) Ese deseo compulsivo de la diferencia y de la negación del pasado en el arte está íntimamente ligado a los modernos medios de producción, a la alteración de las formas de consumo y a la ideología progresiva legada por la revolución industrial. (Schwartz, 1991:42)

Como conclusión de esta introducción sobre novela, cine y vanguardia afirmamos que la escritura como práctica se desdobla en:

a) Poética creacionista

b) Narración literaria 'gótico expresionista'. Por ejemplo, en el 'Preludio en Tempestad Mayor' se da una descripción metafórica de una tempestad gótica, sugiere una toma general filmada según está indicada por el autor. El lector es situado por Huidobro en la página frente a la toma general, por ejemplo "a la derecha del lector" está la "lluvia"; "a la izquierda del lector la selva". Dentro de la toma general estas pueden ser dos tomas diferentes porque el autor explicita esa relación texto-visor haciendo una descripción ideológico-estética: "Toda esta página que acabamos de escribir está

atravesada por un camino lleno de fango, de charcos de agua y de leyendas.”

c) El planteo del problema de la intertextualidad de la metáfora.

La estética creacionista

Los postulados principales de la estética de Huidobro están trazados en el Manifiesto *Non serviam*, leído en el Ateneo de Santiago en 1914. En el "Arte poética", poema que aparece en *El espejo de agua* (1916) e ilustra esa estética en verso.

> El arte como creación pura, conlleva implícitamente la idea de que el artista es el único *ser* capaz de descubrir el genio recóndito de las palabras, y la idea de que en ese contexto el lenguaje es apropiado como ceremonial de conjuro y presentarse "en la luminosidad de su desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano." (Huidobro, 1964:654)

En el Manifiesto *El Creacionismo*, compendia sus principios estéticos: humanizar las cosas, hacerlas íntimas, precisar lo vago, hacer abstracto lo concreto y concreto lo abstracto, cambiar el valor corriente de las substancias para crear una substancia nueva. El poema que resulta creado es aquel en el que:

> Cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos. (Huidobro, 1964:672)

El poema creado revela todas las particularidades de estilo de la poesía cubista: la supresión de enlaces lógicos, la desarticulación del lenguaje, la simultaneidad espacio-temporal, la yuxtaposición de imágenes distantes, el culto de la imagen insólita y de las asociaciones arbitrarias que envuelven al lector en una atmósfera inquietante.

En *La creación pura* Huidobro habla del arte creativo, o sea de un arte superior al medio, que debe ser producto de la evolución del hombre-Espejo al hombre-Dios. Al estudiar la evolución, se hace perceptible esta inclinación, las palabras del autor son:

> La tendencia natural del arte de separarse cada vez más y más de la realidad preexistente para buscar su propia verdad, dejando atrás todo lo superfluo y todo lo que pueda impedir su realización perfecta. (Huidobro, 1964:656)

En el ensayo *El Creacionismo* (1925), Huidobro menciona a Emerson, a quien se ha señalado como posible fuente de la teoría estética de Huidobro. El poeta es considerado por Emerson el *inventor* del lenguaje, y, es tan importante el decir del artista, como la novedad de lo que dice, o sea la creación. Lo que distingue al artista es que anuncia lo que nunca nadie había predicho. El mismo Huidobro afirma: “Un poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él”. (Huidobro, 1964:674) En el ensayo *Confianza en sí mismo*, Emerson examina el tema del culto al pasado, rechazándolo, y especificando el hecho que cada hombre tiene capacidades que le son peculiares, y nuevas en la naturaleza. En su filosofía, es posible encontrar la idea de creación, y, en forma latente la exhortación de construir *otro* mundo, la convicción de que el artista dice algo que nunca se había expresado, que dentro de sus *misiones* está la de adornar a la naturaleza con algo desconocido. Defiende la creación de una concepción original del Universo, la creación de una filosofía y de una poesía de la clarividencia y de la intuición, y no de la tradición y de "... una religión formada por revelación hecha a nosotros mismos y no por la historia de la suyas." (Lee Masters, 1945:88)

lo que hace que nunca se repita a sí misma por completo, sino que en cada uno de sus actos intenta la producción de un todo nuevo y más bello. Este hecho, salta a la vista, tanto en las obras de las artes llamadas 'útiles' como en las 'bellas artes', según ellas tengan por objeto un fin práctico o la belleza. Así, pues, el objeto de nuestras bellas artes no es la imitación, sino la creación. (Lee Masters, 1945:93)

Al crear un mundo propio e independiente de la naturaleza, el artista hace evidente la diferencia entre ambos: la verdad de la vida, existe antes que el artista, mientras que la verdad del arte (la verdad de la obra) es producida por éste. El hombre simula a la naturaleza en el plano de las leyes constructivas y en el mecanismo de la producción de las nuevas formas. Dar cuenta de los hechos, de los sucesos carece de mérito porque "el realismo en el sentido usual de la palabra no nos interesa, pues la verdad artística empieza allí donde termina la verdad de la vida". (Huidobro, 1964:661)

El creacionismo en *Cagliostro*

Desde el primer texto Huidobro insiste en el requisito de abandonar la reproducción de la legitimidad y de la realidad preexistentes al artista, a fin de buscar otra construcción de la "realidad legítima" y del universo, una construcción paralela a la ya dada por la naturaleza, o entendida como *natural.* Tanto en *Temblor de cielo* (1928), como en *Altazor* existe la visión del cataclismo cósmico, de muerte de Dios.

> Flor de contradicciones bailando un fox-trot/Sobre el sepulcro de Dios/Sobre el bien y el mal/Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra/Soy un temblor de tierra/Los sismógrafos señalan mi paso por el mundo. (Huidobro, 1964:378)

La tipificación breve y veloz de Cagliostro y de otros personajes no es motivo suficiente para sostener la reducción de los mismos a meras caracterologías funcionales. Si bien es cierto que el hilo narrativo avanza, una significativa parte del tiempo, de modo *contrapuntístico* no parece tan clara la definitiva vuelta estereotipo de los personajes, al punto de afirmar que carecen de perfil distintivo y desplazamiento narrativo. Cagliostro no actúa a modo de personaje estereotipo sino como leyenda a la que se ensaya *transformar*. El personaje de Huidobro, al dejar la *actuación* con Lorenza muerta (al final del último episodio) lleva consigo dos frascos: uno cuyo rótulo dice Muerte y, el otro, Vida. Más que confinado a prisión por la Inquisición, Cagliostro parece, en el caso de 1931, alejarse triunfante de escena.

La de Huidobro no es una novela en episodios, ni el guión cinematográfico de una película que vaticina su segunda parte, como lo afirma el crítico R. De Costa en su trabajo "Cagliostro: una novela fílmica". De Costa consolida su hipótesis sosteniendo, que esta "novela-film, como el arte cinematográfico en que se inspira, fue concebida como un medio de *entretenimiento* artístico."(De Costa, 1980:93) No es verosímil tal afirmación si se distinguen las nociones de entretenimiento y creación artística, la diferencia entre los pares habilitaría admitir que sólo es posible a partir de la creación describir la estructura propia de la obra y del texto, y las producciones discursivas que allí se superponen. El texto siempre es simbólico de una manera radical, Barthes lo define como: "Una obra en la que se concibe, percibe y recibe la naturaleza íntegramente simbólica".(Barthes, 1984:76)

Cuando Huidobro se propone destacar las motivaciones del protagonista, en el prefacio de la novela, enumera: acceder a enigmas no divulgados entre sus contemporáneos y sanar los trastornos corporales y espirituales a fin de conseguir prestigio y poder sobre los hombres. Refiriéndose a la peculiaridad de Cagliostro en el mismo prefacio, destaca los poderes extraordinarios del mago, facultades que en primera instancia atribuye a la práctica del hipnotismo y el magnetismo, cuyos secretos le habían sido revelados o transmitidos. En el Prefacio, Cagliostro afirma:

> Yo no soy de ninguna época ni de ningún sitio. Fuera del tiempo y

> yo tiendo mi espíritu hacia un modo de existencia alejada de aquel que vosotros percibís, yo llego a ser el que deseo... Juzgad mis costumbres, es decir mis actos, decid si ellas son buenas, si vosotros habéis visto otras de más potencia; entonces no os ocupéis de mi nacionalidad, ni de mi rango, ni de mi religión. (Huidobro, 1978:14)

La afirmativa de Cagliostro parece análoga a los postulados de Ortega y Gasset para lo que él denomina el *arte nuevo* "... el arte joven contribuye también a que los mejores se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos."(Ortega y Gasset, 1987:15) Estimamos que la producción de la ficción de *Cagliostro* consiste en destruir una ficción para construir otra. Según Huidobro, el artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transfigura, los fusiona, y los devuelve al mismo mundo bajo la forma de hechos nuevos. En 1916, en una Conferencia sobre Estética, declara que

> ... una obra de arte es una realidad nueva cósmica que el artista agrega a la Naturaleza, y que ella debe tener, como los astros, una atmósfera propia y una fuerza centrípeta y una centrífuga. Fuerzas que le dan un equilibrio perfecto y la arrojan fuera del centro productor. (Huidobro, 1964:656)

Huidobro disgrega una ficcionalización de *Cagliostro*, y es a partir de este punto de fuga que construye su novela *Cagliostro*, por eso, el *pasado* de Cagliostro para Huidobro, actúa como pretexto de 'referente' que se ve gradualmente cercado y poco a poco desvanecido. Los elementos, según la *lógica* creacionista, son proyectados sin ninguna preocupación por lo real, o por la verdad anterior al acto de realización (incluso es posible extraerlos del repertorio tradicional). Al estructurar la novela, el autor nombra y presenta a Cagliostro como personaje eje del sentido alrededor del cual se construye el relato. La trama de la creación se configura a partir de la incautación de un nombre, credencial en franca desavenencia con la legitimidad normativa que el mismo nombre supone: Huidobro, *distingue* a Cagliostro y a partir de este hecho crea la circunstancia que le permite a Cagliostro *ser nombrado* su vez por determinada corporación religiosa. Desde la presentación del pergamino iniciático, donde el conde de Saint Germain toma una caja de metal en forma de tubo y abriéndola saca un documento en el que figuran los secretos más preciados, hasta el suceso en el cual se destruyen los expedientes escondidos, los volúmenes singulares y los manuscritos quiméricos.

El destino novelístico de Cagliostro se encuentra, de una forma u otra, siempre contiguo a documentación de diversa índole. Entre uno y otro incidente, parece seguro que no carecen de relevancia, para el desarrollo de la acción, la aparición o mención de papeles que son robados, textos de cartas *transcriptas*, escritos que son interceptados, esquelas de carácter irónico e intimidante, mensajes enviados anónimamente, actas de fundación, impresos que son entregados a la policía, etc. De lo cual se deduce que en la novela *Cagliostro* el destino del protagonista, está relacionado con la consagración que lo "singulariza" invistiéndole simultáneamente los debidos derechos y deberes. En este sentido, *instituir,* significará consagrar mediante un acto de fuerza simbólica la imposición de un nombre.

No profundizaremos en el análisis de los elementos que le proporcionan a *Cagliostro* al momento de iniciarse en la orden religiosa; pero a modo de ejemplo, señalaremos el *anillo*, objeto simbólico al que Cirlot alude en estos términos:

> Como todas las figuras redondas y cerradas, es un símbolo de la continuidad y de la totalidad, por lo cual ha servido lo mismo como emblema del matrimonio o del tiempo en eterno retorno. (Cirlot, 1994:69)

La consecuencia más notoria de la ‘repetición’ del nombre es una modalidad

de la novela como obra de arte), la elaboración y producción de aquella es segmentación, división, fragmentación y no totalización. La *repetición* del nombre es lo que privilegia la creación, y simultáneamente el producto creado resulta un agente que requiere, como condición previa para proceder, de un *a priori histórico,* a fin de que sus sucesivas acciones tiendan a *desestabilizar* la constitución del soporte que le *institucionaliza*.

Lo científico mitológico

Hegel sugiere una interdependencia entre ley, historicidad y narratividad cuando considera que ésta última, implica (ficticia o no) la existencia de un sistema legal contra o a favor del cual pueden producirse los agentes típicos del relato narrativo (Hegel, 1974:137) De allí suele derivarse la afirmación de que, la narrativa en general (desde el cuento popular a la novela, desde los anales a la 'historia'), está relacionada con temas tales como la ley, la legalidad, la legitimidad o más en general la autoridad.

Partiendo de la anterior formulación se torna indiscutible que el orden expuesto en la novela *Cagliostro* está estrechamente conectado con los artilugios de demarcación, razón, conocimiento y autoridad, y, conectado asimismo con la existencia de un específico ordenamiento *jurisdiccional* basado en diferentes regímenes de infracciones. El ordenamiento explica la constitución de regiones bien delimitadas a través del llamado 'principio de división'. De ese modo, logran distinguirse dos territorios híbridos, por ejemplo, la 'región médica' y la 'región mágica' generando y reconociendo prestigios y representaciones diferentes.

Con la descripción de ambos discursos como *prácticas* especificadas, nos estamos refiriendo a la práctica médica y a su correspondiente discurso científico, y las prácticas paracientífica llámeselas esotéricas o mágicas, estado ya presentes éstas últimas en el Prefacio de la novela. A continuación citamos dos párrafos que acreditan esta afirmación:

> ¿Cagliostro, un charlatán? Es posible, todos los médicos son charlatanes. Asistid a una sesión de la Academia de Medicina. ¡Qué magnífica charlatanería y qué seguridad en la charlatanería! Leed las memorias presentadas a las academias médicas y a los institutos desde hace sólo cuarenta años a esta parte, haced el cómputo de las teorías discutidas, admitidas y hoy caídas. ¡Que brillante charlatanería y qué seguridad tan rotunda en la charlatanería! (Huidobro, 1978:12)

> Se me dirá, si algunos alquimistas lograron hacer oro ¿por qué no lo hacen hoy? Bien pobre argumento es este, pues todos sabemos que un invento puede perderse. Hoy no conocemos, con precisión absoluta, cómo Arquímedes quemó desde lejos las naves enemigas. Además, entre los ocultistas las fórmulas no pasaban de mano en mano como pasan hoy entre los hombres de ciencia. Esas fórmulas se expresaban con símbolos intencionalmente obscuros, de modo que sólo los grandes iniciados pudieran descubrir el secreto. (...) ¿Quién puede afirmar y en nombre de qué puede afirmarse que Cagliostro no fabricó el oro artificialmente, ni engrosó diamantes, ni curó enfermos desahuciados por otros médicos?(...)

> ¿Por qué suponer imposible que los alquimistas de otros tiempos hayan fabricado el oro? ¿Porque es demasiado extraordinario? ¿Y no estamos rodeados de extraordinario?... (Huidobro, 1978: 11)

La *formalización* de ambas prédicas está vinculada a la diferencia específica que opera sobre la materia ontológica generada por los 'discursos' anteriormente señalados. La diferencia que trae consigo la 'repetición', si se la entiende como la representación en la escritura en el contexto de la estética convenida, autorizar a examinar la disimilitud establecida entre los considerados *tipos discursivos* (formas, estilos y géneros): poético,

que en *Cagliostro* se encuentra una ficción posible de estructurar en base la ‘sospecha', de que tales recortes constituyen siempre 'categorías reflexivas' y 'principios de clasificación'. El texto es un espacio de múltiples dimensiones, como lo afirma R. Barthes, es "un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura": un espacio en el que concuerdan y contrastan múltiples escrituras, ninguna de las cuales puede considerarse la *original.* (Barthes, 1984:69)

Se usufructúa la categoría cine en beneficio de la ‘novedad’ de la novela. Así, la propuesta *visualización* constituye uno de los elementos que interactúan en la construcción de la realidad ficcional. En *Cagliostro* la *diferencia* está adjudicada en ambos sentidos. En primer lugar, es diferencia que implica el nombre del protagonista a través de su repetición temporal (sucesiva o cíclica) y simultáneamente la diferencia generada a partir de la destrucción de la documentación.

El proyecto creacionista opera promoviendo el abandono de síntesis realizadas con anterioridad al acto de concebir la obra de arte. Esta síntesis que contiene los conceptos de 'estilo', 'tradición', 'evolución hacia un estado normativo', 'tipos discursivos', etc., es descuidada en beneficio de un procedimiento *diferente* para contar la *gesta.* Como el mismo autor lo explica al final del Prefacio:

> He querido escribir sobre “Cagliostro” una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene de ir al cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género. (Huidobro, 1978: 14)

Coexisten en el texto disímiles cuestiones plausibles de ser analizadas desde diversas perspectivas, se trata de narraciones de naturaleza fílmica, de fragmentos donde se utilizan procedimientos de montaje y cortadura, del uso del léxico ‘visual’ (el llamado ‘lenguaje cinematográfico’), de juegos de palabras e imágenes compuestas de la ‘técnica creacionista’, de una representación del discurso médico, del espiritismo, de la magia, de la cábala y de los rituales de iniciación.

Lo mitológico científico

Tal como lo hemos visto en el Prefacio de *Cagliostro,* Huidobro realiza una enumeración de los pretextos usados para desacreditar la ‘extraordinaria’ realidad del mago, diciendo que son argumentos que sustentan los engañosos individuos científicos que dicen ‘tonterías que nada explican’. Se admite como más respetable el hecho de no dar elucidación a fenómenos de naturaleza incomprensibles antes que dar crédito a las ‘mediocres interpretaciones científicas. Estas explicaciones de la son ciencia limitadas -afirma Huidobro-, tal es la respuesta de la ciencia cuando pone en tela de juicio las ‘maravillas realizadas por Cagliostro’. Decir que Cagliostro no fue el ejecutor de todas los prodigios que se le atribuyen, es lo mismo que decir que la ciencia funciona para todos los hombres de igual modo. Los individuos conceden estatuto científico a las más diversas entidades, por ello, la ciencia se afirma como contingente.

Al respecto M. Calinescu, sostiene que para la vanguardia lo importante no es la ciencia como tal, sino únicamente su mito. Por ejemplo, cuando Huidobro dice en *Adán* que, “al escribir el poema ha tratado de ceñirse a las verdades científicas, sin claudicar a los derechos de la poesía”, es fácil de conjeturar que no está operando con el mismo modelo de conocimiento científico señalando despreciativamente en el Prefacio sino que la referencia es directa a la ciencia como mito y a su hermandad con el Arte:

> Muchas veces he pensado en escribir una Estética del Futuro, del tiempo no muy lejano en que el Arte esté hermanado, unificado con la Ciencia. (Huidobro, 1964:765)

En Cagliostro la diferenciación aparece claramente entre el conocimientos científico, los conductores del discurso científico (médicos) y la ciencia que apuesta en el mismo acto creativo toda su potencial al arte del futuro.

En la novela la *repetición* del nombre 'Cagliostro' se opone a las categorías de rememoración y de costumbre, opone también a la generalidad, y es por sí misma contraria a la normativa y al uso.

Si es posible repetir es sólo en nombre de un poder que se vuelve contra la ley, que trabaja por debajo de las leyes, y que es considerablemente superior a las leyes. La repetición pone en cuestión la ley al denunciar aquella su carácter nominal o general, en beneficio de una realidad más profunda y artística. (Deleuze, 1988: 41)

Los principios establecidos relativos a la confluencia del pensamiento de la repetición tratan de (a) hacer de la repetición algo nuevo, vinculándola con una prueba selectiva y presentándola como objeto de voluntad y de libertad. (b) oponer la repetición a las leyes de la naturaleza, ya que según éstas la repetición es imposible. (c) oponer la repetición a la ley moral, convertirla en suspensión de la ética. La repetición nada cambia en la entidad que repite, sino que cambia algo en el espíritu que la contempla. Esta es la tesis de Hume que nos permite la siguiente fórmula: nada aparece sin que otra cosa haya desaparecido. Una transformación se produce en el espíritu del que contempla: una diferencia, algo nuevo, *en el* espíritu.

Comparación de dos finales de *Cagliostro*

Si el personaje está en cierta medida ya *construido* por la 'leyenda', y si la creación, para Huidobro, es intrínsecamente destrucción, la pregunta es: ¿En qué consiste entonces la *creación* de *Cagliostro* según las afirmaciones de su autor? Una de las lecturas posibles permitiría asegurar que el final del relato (con la decidida sobrevivencia del protagonista), genera por sí mismo la transparencia capaz de crear la diferencia que proporciona el significado esencial de la obra creativa. Siguiendo ésta línea es lícito preguntarse acerca del comportamiento de los elementos que sugieren tal diferencia. Con tal finalidad es válido *comparar* el final de la novela de Huidobro con el final del *Cagliostro* de José Velázquez y Sánchez, texto de 1871 subtitulado "De este célebre personaje, entresacada de todas las relaciones, memorias, folletos y apuntes de su peregrina existencia." El relato del español finaliza con una narración que trata sobre el juicio de José Bálsamo. En la escena del juicio realizado por la Santa Inquisición, al personaje se le acusa, entre otros cargos, del ejercicio ilegal de la medicina y de falsificación, así es que Bálsamo es condenado a cadena perpetua, sin opción a gracia:

> La Inquisición, menudamente informada de todos sus pasos, se apoderó de ambos consortes en la tarde del 27 de diciembre de 1789, secuestrando sus papeles y efectos; haciendo conducir a Lorenza a las cárceles del Santo Oficio y encerrando a José para mayor seguridad en la fortaleza de Sant' Angelo, prisión de Estado como la Bastilla. (Velázquez y Sánchez 1979: 260)

Sánchez Velázquez cuenta que Lorenza muere miserablemente en 1790, y que en preámbulos del juicio, José Bálsamo hace lo siguiente:

> ...firmó la súplica en retractación de todos sus errores recomendándose a la clemencia del tribunal (...) impenetrando la reconciliación con la iglesia; pidiendo los auxilios de una dirección ilustrada y salvadora y abominando sus principios, conducta y ejemplos perniciosos. (Velázquez y Sánchez, 1979: 263).

En esta novela se detallan las penosas circunstancias del encierro y reclusión donde tiempo después sucede la muerte del personaje. Acerca del desenlace de la historia de Cagliostro, Velázquez y Sánchez escribe: "Aislamiento absoluto en 1791 desatada la Revolución Francesa, dando a Bálsamo el trágico destino de Sanson, sepulto ante los escombros de la obra que sus

fuerzas quebrantaron". (Velázquez y Sánchez, 1979: 285).

El *Diccionario Histórico* en su Edición de Bruselas de 1836 mencionado por Sánchez Velázquez dice al final de la nota biográfica acerca de José Bálsamo: "Muerto en su prisión de Sant Angelo en 1795 sea interés de sus prosélitos, leyenda fantástica a que son afectos los alemanes, vanagloria de ciertos pueblos..." En la novela de Huidobro el héroe no recibe 'castigo', ni es juzgado por el Tribunal de la Inquisición, ni debe residir en la prisión, sino más bien que aparece manifiestamente lo contrario: Cagliostro desempeña el potencial acto dinámico de devastación, y luego desaparece de escena con su consorte muerta, rescatando de la ignición únicamente los dos botellines mencionados.

Cagliostro: un personaje que regresa

Acerca del objetivo perseguido por Cagliostro al realizar sus hazañas, en el Prefacio, Huidobro reflexiona sobre la posibilidad de que el personaje sea 'el representante visible de ciertas sectas ocultas que perseguían un fin desconocido' y sobre la eventualidad de que tan sólo quisiera implantar un régimen de mayor justicia social y de libertad de ideas. También se encuentra allí un comentario sobre la preferencia narrativa: de la vida de Cagliostro en operación selectiva, Huidobro elige la parte que se desarrolla en París, y declara al respecto: "Solamente he querido contar en un negro tono menor, su vida y su leyenda en Francia ¿De dónde venía? ¿A dónde iba? Son cosas que el siempre deseó dejar en el misterio.(...)", pero, simultáneamente le adjudica a Cagliostro las siguientes palabras: "Fuera del tiempo y del espacio mi ser espiritual vive su eterna existencia..."

El principio del eterno retorno es el regla de la reproducción de lo diverso como tal, es un pensamiento sintético, un pensamiento de lo absolutamente diferente que reclama su principio nuevo fuera de la teoría y de la ciencia. En el seno de la reflexión de Nietzsche se posible elevar cualquier cosa a la enésima potencia porque ese es el modo de extraer de ella la forma superior, dada la operación selectiva del pensamiento sobre el eterno retorno. La repetición está dotada de fuerza selectiva: expulsar o crear, destruir o producir, la repetición está fundada en el seno del eterno retorno.

Un devenir activo sólo puede ser pensado como el producto de una *selección*. Doble selección simultánea: de la actividad de la fuerza, y de la afirmación de la voluntad. El eterno retorno hace de principio selectivo porque es la nueva formulación de la síntesis práctica: "Lo que quieras, quiérelo de tal manera que quieras también el eterno retorno". (Deleuze, 1986:83) Y éste sólo puede para Nietzsche, manifestarse a través de la voluntad, y de una voluntad que se pretende idéntica a través de todos los cambios, o sea se trata de un poder contra la ley y de un interior telúrico que se opone a las leyes de la superficie.

El personaje Cagliostro puede ser entendido en este momento del análisis como la refutación experimental de la proposición de la ordenación moral del mundo novelado. El protagonista, al comienzo de la novela, desciende de una carroza, cuyo símbolo en la psicología jungiana es *conductora ella en sí misma*, significación que también aparece en los cabalistas, bajo el nombre dado al carro de Mercabah; el "carro de fuego es un posible símbolo del estado sutil en su aspecto dinámico y aribatador". (Cirlot, 1994:118).

El acto de iniciación

El acto de iniciación es significativo en lo que refiere a la ordenación de la realidad en la novela. Allí, Cagliostro es *elegido* por la fundación Rosa Cruces quien lo distingue con objetos convenidos al ritual. La importancia del documento entregado al protagonista, parece, entre otras cosas, desmentir la presumible benevolencia de la institución religiosa, ya que el acto de institución está acompañado de la existencia de un contrato: la orden religiosa que le otorga a Cagliostro conocimiento, saber e identidad, a la vez le coloca límites, restricciones y prohibiciones. Las aspiraciones no sólo le son

de Saint Germain dice a Cagliostro: “Aquí encontrarás indicado lo que debes hacer y los nombres de los personajes que pueden servirte. No olvides jamás que la pérdida de este documento arrastraría a la muerte a muchos de tus hermanos”. (Huidobro,1978:27)

Evitar constantemente el paso de la línea de demarcación y la transgresión parece constituir una de las funciones claves de ese acto institucional. El camino correcto y prescrito es el de la ascesis, la contención y el silencio sobre lo escuchado. El itinerario de la *ilegalidad* y de la *anormatividad* prescrito simultáneamente por Huidobro a Cagliostro necesita el privilegio de la consagración que le confiere al mismo tiempo una esencia que autoriza transgresiones de otra manera prohibidas, y necesita además de la creación de ‘otro’ Cagliostro para hacerle cumplir los requisitos formulados por su estética.

Todo esquema iniciático supone una ruptura con la vida anterior y, constituye además la muerte simbólica del iniciado que se produce gracias a una serie de pruebas o ritos a los cuales tiene que someterse cuando emprende *el viaje al otro mundo*. El iniciado consigue un nuevo saber y una renovación fundamental de su propio ser: así es que Cagliostro *renace, resucita*, se transforma en otro distinto al que antes era (distinto al Cagliostro de 1871 y distinto *dentro* del propio texto de Huidobro), las pruebas de iniciación que atraviesa el personaje, a propósito de esto, pueden resultar muy significativas.

El final de la novela y la *destrucción* de la escritura

Podemos examinar el final de la novela desde una perspectiva que jerarquice los aspectos *nuevos* de la versión de *Cagliostro* de Huidobro. En ésta, como no sucede en otras versiones, el protagonista termina con la incineración de la documentación que ha acumulado en el curso de su existencia novelada.

> En su laboratorio Cagliostro amontona en el suelo sus papeles secretos, sus libros raros, sus manuscritos maravillosos. Abre el armario, coge un frasco y vierte el contenido sobre los papeles. Una llama se levanta consumiendo todos sus tesoros, consumiendo el último gesto de angustia que quedaba en sus ojos, como si quisiera borrar todo un pasado tempestuoso. (Huidobro, 1978:134).

La novela en su último episodio cuenta del incendio y la destrucción que realiza Cagliostro de documentos y otros efectos de su propiedad. El gesto del incendio y la presencia del elemento *fuego*, pueden comprenderse asociados a la idea de transformación, de movimiento y dinamismo. La comparecencia del elemento fuego, está simbolizando la noción de transformación como poder capaz de definir por sí mismo la noción de actividad. Lo activo es aquello que tiende al poder, y Cagliostro, desde un comienzo, está reiterando el siguiente mensaje: “Nadie sabrá jamás lo que yo he sabido”. (Huidobro,1978:134).

Apropiarse, apoderarse, subyugar, dominar, son los aspectos de la fuerza activa. Apropiarse, en este sentido, significa imponer formas y crear formas produciendo las circunstancias. La historia novelada de *Cagliostro* y la *historia* de protagonista Cagliostro, no sólo se repiten nominalmente, sino que también se autodestruyen en el mismo acto de repetición, en la medida que él es para Huidobro un acto de intrínseca creación.

Sostiene M. Calinescu que el principal elemento constitutivo de la modernidad es simplemente un sentido de tiempo irrepetible. (Calinescu,1991:23) Lo que exige que la noción de modernidad, no pueda entenderse para un pensamiento que no usa un concepto secuencial-temporal de la historia o que organiza sus categorías temporales según un modelo mítico o recurrente.

Son los documentos y las escrituras acumuladas las que se destruyen a

recibir netamente dos valoraciones contrarias: el bien y el mal. Brilla en el paraíso. Abrasa en el infierno. Dulzor y tortura. (...) Puede contradecirse: por ello es uno de los principios de explicación universal."(Bachelard, 1966:17) Textos sobre Alquimia aseguran que *la quintaesencia del oro es enteramente fuego,* y de éste, como elemento que actúa en el centro de todas las cosas, se servían los alquimistas para lograr oro de la mutación de los metales. El fuego se impone a una selección primitiva, ellos sostenían que aquello que hubiera sufrido su prueba ganaría en homogeneidad y por ende en pureza. Esta idea acerca de la importancia del fuego como agente de destrucción y de renovación, aparece también en Heráclito y encuentra en las Puranas de la India y en el Apocalipsis.

La idea de fuego como factor de desodorización comprende la noción de purificación, producida cuando se separan las materias y se aniquilan las impurezas materiales, pese a ello, -afirma Bachelard- *el fuego ya no es un objeto científico*. (Bachelard, 1966:32)

Paracelso establecía la igualdad del fuego y de la vida, ya que ambos para alimentarse necesitan consumir vidas ajenas. Tomar el fuego o darse a él (Prometeo y Empédocles) es el dualismo situacional del hombre frente a las cosas. El fuego comprende lo *ultraviviente*: realiza el bien (calor vital) y el mal (destrucción, incendio). Sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su término, es la imagen arquetipo de lo fenoménico en sí. Atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana, según lo explica Mircea Eliade en *Mitos, sueños y misterios*. (Cirlot, 1994:210)

A modo de conclusión

El poder de transformación es la primera definición de la actividad. Nietzsche denomina voluntad de poder al elemento genealógico de la fuerza. La afirmación no es la acción, sino el poder devenir activo, el *devenir activo* en persona; la negación no es la simple reacción, sino un *devenir reactivo*. El sucesivo camino de los dos actos de institución señalados, hace imposible concluir que ambas nominaciones constituyan *materialidades*, de signo *reactivo*. Las fuerzas inferiores son definidas como reactivas: no pierden nada de su fuerza, de su cantidad de fuerza, la ejercen asegurando los mecanismos y las finalidades, ocupándose de las condiciones de vida y de las funciones, las tareas de conservación de adaptación y de utilidad.

> "La fuerza reactiva es: 1- fuerza utilitaria, de adaptación y de limitación parcial; 2- fuerza que separa la fuerza activa de lo que ésta puede, que se niega a sí misma; 3- fuerza separada de lo que puede, que se niega a sí misma o se vuelve contra sí misma. Y paralelamente la fuerza activa es: 1- fuerza plástica, dominante y subyugante; 2- fuerza que va hasta el final de lo que puede; 3- fuerza que afirma su diferencia, que hace de su diferencia un objeto de placer y de afirmación." (Deleuze, 1986:89).

Las fuerzas reactivas están representadas en la novela de Huidobro por todos los personajes que actúan como fuerzas *enemigas* de Cagliostro: los médicos, Marcival, el Teniente de Policía, el Prefecto, etc. Cagliostro ni lleva a cabo la tarea encomendada por la asignación religiosa ni cumple el camino acordado por la misma. De todos modos su *ilegalidad* es manifiesta: trasciende a su época y a las múltiples versiones divergentes que sobre él existen. Se aleja intempestivamente de la sociedad religiosa a la que pertenece en primera instancia y también de su propio pasado literario. El incendio de la documentación tan sólo, prueba éste, entre otros supuestos de nuestra hipótesis: su papel activo, su voluntad de poder y de transformación absoluta, lo que condice también con el fundamento básico de su autor: la creación. He querido escribir sobre ‘Cagliostro’ una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género. (Huidobro, 1978:14)

parte constitutiva de ella y todo el conjunto estarían mostrando un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues la novela toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos. Huidobro escribe en 'Manifiesto de Manifiestos':

> Si me arrebataran el instante de la producción, el momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba, el instante apasionante de ese juego consistente en reunir en el papel los varios elementos, de esta partida de ajedrez contra el infinito, el único momento que me hace olvidar la realidad cotidiana, yo me suicidaría. (Huidobro, 1964:230)

Toda imagen, objeto o figura tiene que ser fotogénico, es decir, de una alta poesía visual. La imagen es un concepto central en la poesía creacionista, posibilita la creación de realidades nuevas 'uniendo palabras separadas por distancias inconmensurables' (Verani, 1990:38). En este sentido, *Cagliostro* no sólo no escapa a la realización en el texto de los principios teóricos del creacionismo, sino que dicha obra es un elemento de vital importancia para el estudio de su cardinal postulado estético. La esencia del cine, hoy por hoy, está en el movimiento...". El cine representa un estado cambiante que tiene que ver con el acercamiento a una realidad psicológica que la sistematización y el lenguaje ocultan, artificializan y deforman. No hay dualidad entre la imagen y el movimiento, como si la imagen estuviese en la conciencia y el movimiento en las cosas. Es en sí misma que la imagen es movimiento y en sí mismo el movimiento es imagen. La verdadera unidad de la experiencia es la imagen-movimiento. A este nivel solo hay imágenes-movimiento. Un universo ilimitado de imágenes-movimiento. Quiere decir que, fundamentalmente, la imagen actúa y reacciona. La imagen es lo que actúa sobre las otras imágenes y lo que reacciona a la acción de otras imágenes. La imagen sufre las acciones de otras imágenes y reacciona. La imagen es lo que aparece. La filosofía siempre ha dicho "lo que aparece es el fenómeno". El fenómeno, la imagen, es lo que aparece en tanto aparece. Bergson nos dice, entonces, que lo que aparece está en movimiento. Eso quiere decir, no solo que la imagen actúa y reacciona, ella actúa sobre otras imágenes y las otras imágenes reaccionan sobre ella, pero ella actúa y reacciona en todas sus partes elementales. Esas partes elementales que son ellas mismas imágenes, o movimientos. Ella reacciona en todas sus partes elementales o, como dice Bergson, bajo todas sus caras: cada imagen actúa y reacciona en todas sus partes y bajo todas sus caras que son ellas mismas imágenes. Intenta decirnos: no consideren que la imagen es un soporte de acción y reacción, sino que la imagen es en sí misma, en todas sus partes, y bajo todas sus caras, acción y reacción, o si lo prefieren: acción y reacción son de las imágenes.

Si bien la expresión que no está en el texto de Bergson, sí está todo el tiempo, sugerida: la imagen es el movimiento. Bergson quiere decirnos que no hay ni cosa ni conciencia, que hay imágenes-movimiento y que eso es el universo. En otros términos, hay un en sí de la imagen. Una imagen no tiene ninguna necesidad de ser apercibida. Hay imágenes que son apercibidas, pero hay otras que no son apercibidas. Un movimiento puede muy bien no ser visto por alguien, es una imagen-movimiento. Es un estremecimiento, una vibración que responde a la definición misma de imagen-movimiento, a saber una imagen-movimiento es lo que está compuesto en todas sus partes y bajo todas sus caras por acciones y reacciones. Solo hay movimientos, es decir solo hay imágenes.

Entonces este universo de las imágenes-movimiento no es de tipo mecánico puesto que no se inscribe en los sistemas cerrados. Este universo no procede por cortes inmóviles del movimiento puesto que, en efecto, procede por movimiento. Y si, como también lo hemos visto precedentemente, el movimiento es el corte de algo, uno no debe confundir el corte inmóvil del movimiento con el movimiento mismo como corte de la duración. Ahora bien en el universo de las imágenes-movimiento, los únicos cortes son los movimientos mismos, a saber las caras de la imagen. Es entonces una

acciones sufridas tras una imagen se extienden también lejos y a la distancia que se quiera según las vibraciones correspondientes.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Barcelona, 1991

BACHELARD, Gastón. *Psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid,1966

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*, Paidos, Barcelona, 1984

CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1994

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991

DE COSTA, René. *En pos de Huidobro,* Editorial Universitaria, Santiago, 1980

Del cine a la novela, La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, Nº. 275, nov. 1993.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1986

DELEUZE, Gilles *Diferencia y Repetición*, Jucar, Barcelona, 1988

DELEUZE, Gilles *La imagen movimiento*. Estudios sobre cine I, Paidos, Barcelona, 1984

GRAU, Cristina *Borges y la arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1995

HEGEL, F. *Lecciones sobre filosofía de la historia*, Gaos, Madrid, 1974

HUIDOBRO, Vicente *Obras completas*, Ed. de Braulio Arenas, Zig-Zag, Santiago, 1964

HUIDOBRO, Vicente. *Cagliostro*, Ed. Andrés Bello, Santiago, 1978.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor, Temblor de cielo*, Cátedra, Madrid, 1986.

LEE MASTERS, Edgar *El pensamiento vivo de Emerson*, Losada, Buenos Aires, 1945

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, en *Obras de José Ortega y Gasset,* Alianza, Madrid, 1987

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*, Cátedra, Madrid, 1991.

SPANG, Kart. *Géneros literarios*, Síntesis, Madrid, 1993

VELÁZQUEZ Y SANCHEZ. *José Bálsamo Conde de Cagliostro*, Ed. El Caballito, México, 1979

VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, F.C.E., México, 1990

---

[1] Vicente Huidobro, *Cagliostro*, Obras Completas, Ed. de Braulio Arenas, Zig-Zag, Santiago, 1964. Todas las menciones de textos de las *Obras Completas* de Huidobro se harán solamente por número de página. (*Cagliostro*: obra iniciada en francés en 1921, aparece en español en 1934).

Fuente: everba.org/spring04/felisberto_gustavo.html | **Edición:** Primavera 2004 | **Fecha:** 2004-04-01

FELISBERTO O EL USO DEL NO SABER

Sobre el vanguardismo de las *Primeras invenciones* de Felisberto Hernández (1925-1931)

GUSTAVO LESPADA
Universidad de Buenos Aires

> (...) lo que obsesiona es lo inaccesible de lo que no podemos deshacernos, lo que no encontramos y por tanto no podemos evitar. Lo inasible es aquello de lo que no se escapa.
> Maurice Blanchot

1. Felisberto y la vanguardia

La crítica ha mencionado frecuentemente la excentricidad de la escritura del uruguayo Felisberto Hernández, muchas veces sin que se especifique claramente en qué consiste esta excentricidad, pienso que el tema amerita detenernos un poco en este aspecto. Comencemos por evocar la etimología del término, como aquello que está lejos o fuera del centro, porque en este sentido creo que hay un uso de la excentricidad en Felisberto, quien produce justamente a partir de ella, a la manera en que el concepto de excentricidad es aprovechado en Física para transformar un movimiento rectilíneo –como el de los pistones de un motor- en otro circular –como el del eje de una rueda-, y además en la acepción de marginalidad, porque si hay una producción marginal en la literatura latinoamericana, esta es la de Felisberto. Marginalidad respecto del campo intelectual de su época -recordemos que sólo cuenta con educación primaria y que su formación es fundamentalmente autodidacta o al menos, no académica-, marginal por el ambiente de pobreza y suburbio en que se mueven sus personajes, pero también marginal respecto de la narrativa regionalista o costumbrista hegemónica en la década del 20 que es cuando aparecen sus primeros relatos, en este sentido lo reivindicamos como un narrador vanguardista.

Claro que a Felisberto no pueden atribuírsele las estridencias de ningún manifiesto. No integra ningún grupo o formación vanguardista de las que por aquellos años se proponen *espantar al burgués* con sus proclamas incendiarias tanto en Europa como en América, tampoco se embarca en la toma del cielo por asalto ya que carece de formación política –lo cual no quiere decir que su escritura no sea política-, ni gritará nunca a los cuatro vientos su desafío al canon o a la gramática, no, su tono es más tenue y humilde; pero cuando la efervescencia pase y se asiente la espuma, pocos serán los que puedan exhibir un aporte de singularidad y renovación en la prosa como el de Felisberto quien, en los papeles –quiero decir, *en la letra*- es indudablemente un escritor de vanguardia.

Felisberto Hernández hoy tiene asegurado un lugar de privilegio entre los grandes escritores del siglo XX, pero esto no ha sido siempre así, hasta su muerte fue casi un desconocido -aunque entre sus lectores de culto de la primera época estuvieran el pintor Joaquín Torres García, el filósofo Carlos Vaz Ferreyra o el poeta Jules Supervielle-, recordemos que incluso en la década del sesenta sus ediciones eran paupérrimas comparadas con las que caracterizaron al *boom* de la literatura latinoamericana. Ha sido la invalorable tarea de rescate -casi diría la militancia- de críticos y escritores como José Pedro Díaz, Angel Rama, Norah Giraldi y Julio Cortázar entre otros, cuyo tratamiento y difusión colocó a la escritura de Felisberto en el lugar que le corresponde.

Sus primeros relatos que aparecieron en ediciones muy precarias en diversos puntos del Uruguay (además de Montevideo, publica en Rocha, en Florida, en Mercedes), denotan el nomadismo de su trabajo como concertista de piano y las dificultades de esta primera etapa signada por la experimentación y el afianzamiento de sus mecanismos narrativos. Mecanismos que también

industriales que se trasuntan en cambios sociales y urbanos propios de nuestra periférica modernidad.

Esta forma de escarbar en la realidad perturbando la inercia de las tradiciones, rompiendo con las convenciones del realismo –que es compartida por sus contemporáneos, el argentino Macedonio Fernández, el brasileño Mario de Andrade, el ecuatoriano Pablo Palacio o el chileno Juan Emar, entre otros-, no es ajena al clima revulsivo instalado por los planteos futuristas, dadaístas o surrealistas. Pero tampoco puede leerse la producción latinoamericana de aquellos años como un mero epifenómeno de las vanguardias europeas puesto que la vanguardia latinoamericana posee una fuerte identidad propia, es decir, tiene un profundo arraigo continental y una relación específica con los modelos vigentes. Además de los narradores que hemos mencionado resulta innegable la originalidad y creatividad manifiestas en los poetas Oliverio Girondo, Vicente Huidobro o César Vallejo, para citar sólo algunos casos reconocidos.

A la hora de enumerar rápidamente los rasgos más sobresalientes de nuestra vanguardia, podríamos destacar un lenguaje fragmentario, de alto nivel poético y una escritura constantemente replegada sobre sí misma en tanto metarelato, es decir, tomando como objeto sus propios procedimientos. Los tonos lúdicos de sofisticada ironía y las digresiones que trascienden lo puramente anecdótico, producen frecuentemente una narración que se expande y bifurca con morosidad imaginativa e inquietante. Además, las transgresiones de las fronteras entre los géneros tradicionales, permiten la incorporación de discursos de otros ámbitos, como el periodístico o el científico al que recurre Pablo Palacio, o reflexiones más propias del ensayo aunque conservando el tono ficcional e irónico, a lo Macedonio. Estos elementos configuran la concepción de una obra plurisignificante, abierta, que postula una variedad infinita de lecturas. Pero aún reconociéndolo dentro de este linaje, de esta estirpe de renovadores estéticos, el caso de Felisberto es singular. No en vano tanto Onetti como Calvino coinciden en que Felisberto no se parece a ninguno.

En una tesis reciente se descarta la consideración de tres etapas en la obra de Felisberto por considerarla “arbitraria e insatisfactoria”, sosteniendo que la idea de “evolución” que esta división sugiere “dista de ser evidente”.[1] Aunque estoy de acuerdo en poner bajo sospecha toda forma de clasificación, creo que esta distinción de tres períodos ha sido plenamente justificada por Angel Rama y surge de las propiedades intrínsecas de los textos en cuestión, a saber, una época inicial que abarcaría sus primeros escritos desde *Fulano de tal* (1925) hasta la publicación de *La envenenada* (1931) y algunos otros relatos aislados que aparecen en revistas o periódicos, una segunda, que también ha sido llamada etapa “memorialista”, a la que pertenecen sus obras más extensas, *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* (de 1944, aunque de edición póstuma), y un tercer período que correspondería a la serie de cuentos de *Nadie encendía las lámparas* (1947) y *Las Hortensias* (de edición póstuma como libro). Siendo además notoria la madurez de la escritura hernandiana a partir de la etapa memorialista, es decir, creo que existe una marcada progresión respecto de aquellos primeros textos compilados por la Editorial Arca como “Primeras invenciones”.[2] Lo que sí comparto con este trabajo es el interés por esa producción iniciática del escritor en la que pueden rastrearse muchos de los rasgos distintivos de su prosa.

Los primeros textos de Felisberto Hernández impresos en ediciones muy precarias, en diversos puntos del Uruguay (además de Montevideo, publica en Rocha, en Florida, en Mercedes) denotan el nomadismo de su trabajo como concertista de piano y las dificultades de esta primera etapa signada por la experimentación y el afianzamiento de sus procedimientos narrativos. En *Fulano de tal* (1925) –cuando apenas cuenta con veintitrés años de edad- manifiesta su atracción por lo que se esconde detrás de la apariencia de las cosas, una desconfianza radical por los circuitos consagrados y una pulsión que lo empuja contra los propios límites del lenguaje. En el "Prólogo de un libro que nunca pude empezar" ya se propone “decir lo que sabe que no podrá decir”. Esta inquietud por lo indecible revela una temprana

lo prohibido, porque sabe que sólo de allí puede provenir lo que hay que decir –parafraseando a Blanchot-, *ese pan que masticar con los dientes de la escritura*.[3]

En varios relatos de *Libro sin tapas* (1929) y *La cara de Ana* (1930) aparece el misterio como un componente irreductible de lo cotidiano, así como sus primeras manifestaciones de la focalización descentrada, la fragmentación del cuerpo y la animación de los objetos.[4] Dicho de otra manera, lo que comienza a consolidarse por aquellos años en el estilo de Felisberto es la imposición subjetiva y ficcional sobre la exterioridad objetiva: el narrador-personaje no exhibe una percepción del mundo exterior *real*, sino que proyecta su interior (como actividad asociativa, deseante y transformadora) en el afuera, invirtiendo los supuestos expresivos del verosímil realista basados en la concepción de transparencia del lenguaje, al tiempo que persiste en la búsqueda de un yo nunca asimilado totalmente al cuerpo físico ni al pensamiento.[5]

Estos mecanismos de extrañamiento han sido frecuentemente confundidos con los de la literatura fantástica, pero en tanto que el pacto de lectura de lo fantástico pareciera constituirse en la formulación de un mundo otro, ajeno, que irrumpe contrastando tajantemente con la solidez y normalidad de una construcción previa similar a la del realismo –de ahí el efecto del terror-, aquí la otredad se halla levantando las fundas de los muebles, en las manos de una mujer o escondida en el interior de un atado de cigarrillos, es decir, sobreimpresa a nuestra realidad cotidiana.

2. Para una caracterización del procedimiento

Uno de los recursos que rompen el automatismo perceptivo proviene de las alteraciones de las figuras. Toda figura poética opera sobre la linealidad de la escritura, emboscando la secuencia, haciéndola estallar con sus imágenes y artefactos asociativos, con sus conexiones inéditas, con su propuesta expansiva. A este dinamismo inherente a los tropos debemos incorporarle el que Felisberto les imprime con su tratamiento singular. Por ejemplo, en el desplazamiento que se provoca a partir de la comparación, cuando desaparece el nexo comparativo y el segundo término cobra vida propia a expensas del primero. Veámoslo en los textos.

En “El vapor”, un cuento de *La cara de Ana*, el protagonista describe la angustia que le produce la indiferencia de los pobladores de una ciudad en la que ha actuado: “La sentí *como* si dos avechuchos se me hubieran parado uno en cada hombro y se me hubieran encariñado.” Pero enseguida agrega: “Cuando la angustia se me aquietaba, ellos sacudían las alas y se volvían a quedar tan inmóviles como me quedaba yo en mi distracción”, y continúa refiriéndose a los pajarracos que no sólo se han independizado del primer término de la comparación, sino que ahora *ellos* provocan la angustia. En la “Dedicatoria” de su *Filosofía de gangster*,[6] leemos:

> Ahora se me ocurre que la razón es como una hija mía; yo le estoy pegando con alguna violencia en una parte que no le hace mucho daño; pero yo soy padre al fin, y la quiero; y ella de cuando en cuando me hace algún mandadito. (*Primeras invenciones*, T. 1, 98)

En otra parte he estudiado este procedimiento que atraviesa toda la obra de Felisberto.[7] Veamos otro caso tomado de *Tierras de la memoria*, durante una sesión con el dentista:

> Al darse la vuelta para venir hacia mí, la poca luz que entraba por la ventana le hizo brillar los lentes *como* los faroles de un vehículo en un viraje; al acercarse la luz le dio de espaldas, su *figura* se oscureció y el vehículo avanzaba agrandándose. (T. 3, 51, el destacado es mío)

accionar invasivo del odontólogo. En la frase siguiente, el dentista se oscurece, es decir, la *figura* se convierte en fondo y el que avanza –sobre ese *fondo*- es el vehículo imaginado. O sea que, no sólo se menciona el movimiento en el nivel semántico –el inminente atropello-, sino que el movimiento viene dado *desde* la estructura formal: el inocuo brillo de los lentes se ha transformado en un vehículo amenazador que se le viene encima, de la misma forma que las pinzas odontológicas adentro de su boca se transformarán en las patas de un cangrejo que agarran la corona de la muela (53). Ese pasaje, ese desplazamiento operado dentro del tropo convierte a la discreta comparación en otra figura más radical: la metamorfosis. Pero además este gesto narrativo esboza la autonomía del discurso estético respecto de las leyes lógicas y el mundo de los objetos.

El taxi" (*Filosofía de gángster)* es una ficción reflexiva sobre la figura: una metametáfora o metáfora de la metáfora. En este pequeño texto se menciona "una metáfora de alquiler" que funciona como un taxi en que el escritor se desplaza. Este metarelato *se sube* a la metáfora para incursionar en la propia relación de la figura poética con la vida cotidiana, con aquello que sabe y también con *lo que no sabe*, es decir, con ese su territorio favorito en que habitan los misterios y las sombras: "mientras voy en metáfora siento que contengo mejor muchas sombras" -afirma nuestro narrador. Sin embargo no tarda en dejar planteada su crítica a la metáfora como "vehículo burgués" (T. 1, 99). Habría cierto reduccionismo, cierto adocenamiento restrictivo en la metáfora que, a pesar de permitirle direccionarla, lo fuerza a tomar la determinación de abandonar el vehículo: "A algunos lugares iré a pie. Además, puedo robar un vehículo con chapa de prueba". El hecho de trasladarse caminando junto a la idea de *robar* y de *prueba,* pareciera estar aludiendo al proyecto estético de evitar los carriles *legalmente* transitados, a la dificultosa elección de desmalezar los propios, a la voluntad de transgresión de la normativa y al riesgo que esa transgresión implica, cifrado en la percepción de "la policía" como amenaza (101). Finalmente sus ideas necesitan escapar del encierro de la metáfora, salir al aire libre; la referencia al "precio de la metáfora" pareciera relacionarse con las dificultades de subsistencia a que se encuentra sometido el escritor del tercer mundo (102). El rechazo por "esta metáfora (que) acostumbra a ir por caminos que previamente ha construido el burgués" y que sólo conduce a representaciones débiles, congeladas y falaces (101), me recuerda el desprecio de Kafka hacia esta figura que evitaba deliberadamente, y el tratamiento que a partir de su obra hicieran Deleuze y Guattari, oponiéndola a la metamorfosis, como expresión más cercana y legítima de esas intensidades en fuga. "El lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites".[8] La metáfora –dice Felisberto- "tendría que pensar y sentir con otro ritmo y con otra cualidad de pensamiento; el misterio de las sombras se transforma demasiado bruscamente en el misterio de lo fugaz" (101), y su reclamo pareciera dirigirse al rescate –nuevamente- de lo elusivo del lenguaje, de todo lo inquietante que reside en los bordes sombríos del conocimiento humano y que las convenciones intentan disimular mediante carteles de neón, fórmulas tautológicas o etiquetas tranquilizadoras.

3. Una escritura lateral

aspecto de la apertura de estos primeros textos lo constituyen las abundantes apelaciones al lector. La búsqueda de su complicidad y cooperación descubren una conciencia lúcida acerca de la actividad fundamental de la lectura en la conformación del hecho literario. La "Dedicatoria" de *Filosofía de gángster* se cierra con el siguiente exhorto dirigido al lector:

> Por otra parte te pediré que interrumpas la lectura de este libro el mayor número de veces: tal vez, casi seguro, lo que tú pienses en esos intervalos, sea lo mejor de este libro. (T.1, 98)

Énfasis puesto en el estímulo, en la actividad performativa, en la interacción de la escritura. Hay aquí también una marcada afición por lo inasible que

encanta de las cosas, es lo que ignoramos de ellas conociendo algo. Igual que las personas: lo que más nos ilusiona de ellas es lo que nos hacen sugerir" (T.1, 47). "Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble..." –decía en aquél prólogo de *Fulano de tal*, asumiendo la pulsión mallarmeana hacia el texto no escrito e imposible. Postulación de una poética que se decide por el riesgo de lo *otro, oscuro e impenetrable*. Y así lo reformulará más adelante, en los comienzos de *Por los tiempos de Clemente Colling*:

> (...) tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la *impenetrabilidad* es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, acaso, *fatalmente oscura*: y esa debe de ser una de sus cualidades.
>
> Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro (OC, I, 138).

Lo otro, lo que no sabe, lo que las palabras no sustentan y quizás sólo puedan aludir. *Lo otro*, eso que las imágenes de las cosas no admiten en su superficie sino que relegan a una zona oculta, impenetrable, *fatalmente oscura*. José Pedro Díaz caracteriza esta singular forma de percepción como una "abierta disponibilidad para atender a los procesos laterales del pensamiento".[9] A mí me parece un hallazgo este concepto de *lateralidad* porque percibo en él algo específico de la escritura hernandiana. Lateral en un sentido político del término, como gesto de atención y reubicación de elementos nimios, de materiales desplazados, de restos intrascendentes respecto de la racionalidad y las valoraciones socialmente aceptadas. Lateralidad, presencia del borde desconocido que hacen de esta literatura una codificación *fronteriza* siempre gestándose en otra parte, siempre a caballo de la cifra y el silencio. Escritura que pareciera proceder como el automovilista de cualquier gran metrópoli que circula con la mirada centrada en el tránsito de adelante pero dependiendo para su desplazamiento del campo periférico de su visión, sin el cual se expondría a innumerables accidentes. De esa zona incierta provienen las señales salvadoras, de ese borde de sombra que nos acompaña siempre como una reserva de caracteres recesivos.

En este punto podríamos señalar una sintonía con el pragmatismo radical de Carlos Vaz Ferreira –siempre y cuando no pretendamos correspondencias directas de uno a uno, puesto que la modulación estética es muy diferente del lenguaje especulativo de la filosofía-, en cuyo programa manifiesto de la *Lógica viva* se propone la remoción de muchos vicios mentales, paralogismos y falacias de la racionalidad cotidiana, en tanto que se interesa por las manifestaciones ajenas a la razón –como el inconsciente y la locura-, así como en la complementariedad de su *Fermentario* donde realiza la defensa de la duda y los estados larvarios del pensamiento, junto a la desconfianza frente a las ideas acabadas por todo lo que pueden haber perdido al vestirse con el lenguaje de la lógica.[10] Soslayando la compleja discusión -que excedería el alcance de estas notas- sobre la posibilidad de existencia de ideas afuera del lenguaje, me interesa retener esta valoración conceptual de lo menor, del resto, de todo aquello que la organización social descarta, para pensar la escritura de Felisberto, teniendo en cuenta que aún "la enunciación literaria más individual es un caso de enunciación colectiva".[11]

4. El silencio de las palabras

Frente a la opacidad del mundo nuestro narrador insiste. Si *el resto es silencio*, esta literatura no se detiene en ese umbral, sino que busca escuchar las manifestaciones de lo indecible como una música no escrita, no ejecutada aún. Y no se trata de palabras nuevas, no brotan cacofónicas desde el azar de una galera ni por combinaciones estrafalarias; las palabras de Felisberto son las mismas de todos los días, las que deambulan por las habitaciones o circulan por la calle, se trata de las hasta ayer dóciles, domésticas palabras que de pronto se han levantado las solapas o escondido en un túnel para erizarse como el lomo de un gato; las tocamos con los ojos pero ellas nos vuelven la espalda y se mandan mudar dejándonos todo el peso de su

Felisberto sabe que su misión es “desbloquear con palabras nuestra realidad saturada de palabras, mediante la creación de silencios en torno de las cosas”.[12] Un relato breve de *La envenenada* (1931), que se titula “Hace dos días”, concluye así:

> ... me imaginaba cómo sería cuando nos diéramos el primer beso, cómo sería de ancha su cara cuando yo estuviera hundido en ella, y cómo sería el silencio alrededor de ese beso. (T.1, 87)

Nuevamente la figura disolviéndose en el fondo: en ese silencio reside el sentido del beso, ese silencio expresa toda la expectación y lo inefable del deseo. Tomemos otro ejemplo del *Libro sin tapas*, título que, además de aludir a la carencia, sugiere una lectura abierta y libre desde el epígrafe de la primera edición, en que indica que “se puede escribir antes y después de él”. Carece de la portada que es como la corbata o los lustrosos zapatos del libro, anunciándose como impresentable ante la prolijidad canónica, con la precariedad del apunte: texto de *entre-casa.* Pero también sin los límites que materializan las tapas, *libre* del marco y de los protocolos literarios. Y otra cosa, además de este típico gesto vanguardista, la *carencia* es un tópico recurrente porque constituye una de las fuentes en que esta literatura abreva. Felisberto hace un uso intensivo de la ignorancia y otras formas de desposesión.

En “La casa de Irene” el narrador cuenta que la muchacha no es nada extraordinaria, es una de esas personas que podríamos calificar como “simpáticamente normal: es muy sana, franca y expresiva; sobre cualquier cosa dice lo que diría un ejemplar de ser humano”. Sin embargo, en su misma espontaneidad reside su *misterio.* Al avanzar el relato, este misterio será atribuido a esa especial relación de Irene con las cosas, pero nunca resuelto. Esta percepción distorsionada de los objetos que rodean a Irene proporciona un camino analógico para acceder al intraducible encanto de la joven y una perífrasis sobre los sentimientos del yo-narrador que, durante una sesión de piano, nos cuenta:

> La silla que tomó para tocar era igual de forma de la que había visto antes pero parecía que de espíritu era distinta: ésta tenía que ver conmigo. Al mismo tiempo que sujetaba a Irene, aprovechaba el momento en que ella se inclinaba un poco sobre el piano y con el respaldo libre me miraba de reojo.(T.1, 41)

El protagonismo de los objetos que rodean a la joven produce el “misterio blanco” que se irá diluyendo al consumarse la seducción y, como este misterio era el verdadero motor de la escritura, al desaparecer, el relato se detiene.

En la temprana intuición de Felisberto acerca del carácter constitutivo de las faltas, en la relación con lo *no dicho* implicado en las construcciones fragmentarias y su atención puesta en la productividad de los bordes, reside una de las manifestaciones rupturistas más efectivas de su narrativa que nunca transige en devolverle al mundo una imagen cerrada como un silogismo. Su escritura descubre como pocas las incongruencias de la lógica y la indigencia del pensamiento con su obsesión por lo inaccesible que palpita bajo la costra cotidiana, con su búsqueda de todo lo que se nos niega y por eso tanto nos fascina.

BIBLIOGRAFIA

Ana María Barrenechea: "Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernandez", en *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Monte Avila, Caracas, 1978.

Maurice Blanchot: *La bestia de Lascaux.. El último en hablar*, Madrid, Tecnos,

1999.

Lisa Block de Behar: *Una retórica del silencio*, Siglo XXI, México, 1984.

Julio Cortázar: "Felisberto Hernández: carta en mano propia" (1980), en Obra crítica/3, Madrid, Alfaguara, 1994.

Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México, 1978.

José Pedro Díaz: Introducción a las *Obras Completas* de Felisberto Hernandez, Arca-Calicanto, T.1, Montevideo, 1981.

-"Mas allá de la memoria", en Revista Escritura, VII. 13-14, Caracas, enero-diciembre, 1982, p. 16.

Norah Giraldi: "Felisberto Hernandez y la Música", en revista *Escritura* No 13/14, Caracas, Ene/dic de 1982.

Gustavo Lespada: *Esa promiscua escritura*, Córdoba, Editorial Alción, 2002.

Jorge Panesi: *Felisberto Hernandez*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993.

Enrique Pezzoni: *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986.

Julio Prieto: *Desencuadernados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo editora, 2002.

Angel Rama: "Felisberto Hernandez", en *Capítulo Oriental*, No 29, CEAL, Montevideo, 1968.

Víctor Shklovski: "El arte como artificio" [1915], en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (T. Todorov comp.), Signos, Buenos Aires, 1970.

Alain Sicard (comp.): *Felisberto Hernandez ante la crítica actual*, Monte Avila, Caracas, 1977.

Susan Sontag: *Estilos Radicales*, Madrid, Taurus, 1997.

Carlos Vaz Ferreira: *Lógica viva*, Buenos Aires, Losada, 1952.

-*Fermentario* [1938], Buenos Aires, Losada, 1962.

NOTAS

[1] Julio Prieto, *Desencuadernados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo editora, 2002, p. 264.

[2] Para un estudio detallado de esta distinción y caracterización de las etapas, véase: Angel Rama, "Felisberto Hernández", en Capítulo Oriental, N° 29, Montevideo, 1968.

[3] Ver Maurice Blanchot: *El último en hablar*, (sobre la poesía de Paul Celan) Madrid, Tecnos, 1999, p. 85.

[4] Esta excentricidad, esta "focalización sobre un ente que no suele tener importancia en los órdenes narrativos convencionales" ha sido señalada por Ana Ma. Barrenechea en su estudio "Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández", en *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Monte Avila, Caracas, 1978.

(1980), en Obra crítica/3, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 268.
[6] F.H. nunca llegó a completar este libro. “Dedicatoria” se editó por primera vez en el diario “El País” (25/9/39) y “El taxi” en el N° 38 de la revista “Hiperión” (dato extraído de *Primeras Invenciones*, Montevideo, Arca, 1969, 11).
[7] Véase “Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar”, en *Esa promiscua escritura*, Córdoba, Editorial Alción, 2002, pp. 155-175.
[8] Según palabras de Gilles Deleuze y Félix Guattari que en *Kafka. Por una literatura menor* (México, Era, 1978) destacan este “*uso* intensivo asignificante de la lengua” de Kafka, donde “las palabras mismas no son *como* animales, sino que trepan por su cuenta, ladran y pululan, ya que son perros propiamente lingüísticos, insectos o ratones” (37-39).
[9] José Pedro Díaz: “Mas allá de la memoria”, en Revista Escritura, VII. 13-14, Caracas, enero-diciembre, 1982, p. 16.
[10] Carlos Vaz Ferreira: *Lógica viva*, Buenos Aires, Losada, 1952. *Fermentario* (1938), Buenos Aires, Losada, 1962.
[11] Véase Deleuze y Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, obra citada: “Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su desierto.” (31)
[12] Véase Susan Sontag: “La estética del silencio”, en *Estilos Radicales*, Madrid, Taurus, 1997, p.40-41.

Fuente: everba.org/spring04/anguita_ismael.htm | **Edición:** Primavera 2004 | **Fecha:** 2004-04-01

EDUARDO ANGUITA O LA BÚSQUEDA DE LA PALABRA [1]
por Ismael Gavilán
Valparaíso, julio-agosto de 2003

En el transcurso del siglo pasado, nuestro país dio a luz una serie de poetas que tanto en el ámbito nacional como extranjero han tenido y tienen un renombre indesmentible. Sólo como ejercicio repetitivo es dable enumerar a Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha y a muchos otros, verdaderos pilares sobre los que se levanta la poesía en castellano escrita entre nosotros. A su vez, ellos constituyen el horizonte dentro del cual las promociones más jóvenes se mueven como contraste, exploración y desafío. Por eso, los últimos ochenta años de poesía escrita en nuestro país, nos ofrecen una constelación de poetas cuya riqueza y variedad expresiva, sólo como conjunto, es asombrosa. A los ya tradicionales “cuatro grandes”, habría que agregar una pléyade que se extiende desde Humberto Díaz Casanueva hasta Juan Luis Martínez y Raúl Zurita. No es que con ellos se desee poner límites de imaginación y vida, son simplemente nombres de una frontera irrisoria y fluctuante que se expande más allá de sí misma. De aquel modo, este abigarrado conjunto de poetas de registro tan diverso y al que la prudencia evita llamar tradición (a menos que efectuemos un concienzudo examen de lo que aquel término conlleva al momento de traerlo cual comodín a nuestras disquisiciones de lectura y crítica) ha sido base para lanzar el tan popularizado dictum “Chile, país de poetas”. Pero un lector que se precie, un lector con mínima atención, no debe cerrar los ojos ante esto de modo acrítico, sino más bien, es preciso que determine una serie de nombres, publicaciones, fechas y manifestaciones para que rescate para sí mismo lo que Matthew Arnold llamaba las “piedras de toque”, es decir, los puntos de inflexión donde converge toda lectura como singularidad significativa.[2]

El babélico andamiaje de la crítica actual debiese estar al nivel de dilucidar con adecuación las configuraciones poéticas valederas. Armar de este modo la lectura de un corpus excepcionalmente extenso como lo es el de la poesía chilena del siglo XX, significa llevar a cabo una tarea de seria meticulosidad. Sin embargo, esa tarea, aún en ciernes, deviene como categorización generacional o se difumina tras los luceros del día.

En este contexto, la figura y obra de Eduardo Anguita –nacido en 1914 y fallecido en 1992, y a quien se le incluye en la llamada Generación del 38- revela una inadecuación silenciada con generalidades: en su poesía se ve la consumación de formas heredadas de la vanguardia de principios de siglo, transmitida esencialmente por Vicente Huidobro y a un poeta situado dentro de los márgenes del catolicismo.

La crítica, a su vez, ha sido poco generosa y sin contar breves referencias que aparecen fantasmagóricas en Fernando Alegría, Cédomil Goic, Francisco Santana, Enrique Anderson-Imbert, Jorge Elliot o en los artículos de José Miguel Ibáñez, sólo restan el acercamiento de Pedro Lastra y Enrique Lihn, el iluminador diálogo con Juan Andrés Piña o el trabajo más reciente de Andrés Morales.[3] Esta situación muestra un rostro desnudo que ya hace nueve años, evidenciaba Pedro Lastra en el prólogo a la segunda edición de *Poesía Entera* (1994):

> “(...) después de un recorrido –aún fragmentario y parcial- por la poesía de Anguita, sorprende que una personalidad literaria tan

> apreciativos de José Miguel Ibáñez y el diálogo con Juan Andrés Piña son excepciones valiosas que ponen a prueba una regla sombría del ocultamiento y la pereza, pero es muy poco lo que puede agregarse a ellas.”[4]

En este panorama escasamente auspicioso, nunca faltó el reconocimiento de los pares de Anguita hacia su obra. Tal vez aquel reconocimiento sea el más preciado y el que realmente importe: el diálogo poético entre poetas.

Por lo demás, muchos como yo, que bordeamos los treinta y que iniciamos nuestros escarceos poéticos a principios de la década de los noventa, no pudimos eludir, si pretendíamos apropiarnos de una eventual tradición poética chilena, la figura y obra del autor de *Venus en el pudridero*. Y aquí, espero se disculpe una experiencia personal: en 1991 encontrar poemas de Eduardo Anguita era un acontecimiento épico. Al igual que Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva u Omar Cáceres, la rareza era el hallazgo feliz de la complicidad secreta. Por eso, descubrir la edición facsimilar de alguno de sus grandes textos (*El poliedro y el mar, La Visita* por ejemplo) o la edición princeps de *Poesía Entera* que databa del ya mítico 1971, era un triunfo mayor. Si bien es cierto que desde 1988 existía una edición de *La belleza de pensar* que reúne sus inestimables artículos y notas, la poesía, siempre ausente, parecía relegada en antologías o a encuentros esporádicos que sólo algunos bienaventurados poseían.

Una situación así, excita la imaginación, prende la pasión por lo desconocido y sirve de antídoto al sancionado ambiente donde se forma un joven poeta. Pues para muchos, la lectura de Anguita no significó hurguetear arqueológicamente en un pasado que no conocimos para traerlo a presencia. Tampoco, en su momento, fue una especie de llamado o deber de rescate como sucedería años después con la obra de Rosamel del Valle.

Tal vez lo que nos asombraba y que a mí me sigue asombrando, era ver que en la poesía de Anguita se cumplían y se cumplen, una serie de requerimientos expresivos cuya precisión es abrumadora.

Más que un ejercicio de historia poética, más que un dique estilístico, real y necesario ante la marea subyugante de Parra o Lihn, la poesía de Anguita ha sido la luminosidad de una experiencia. Dar cuenta de ella no es fácil, sobretodo cuando se volatiliza en el contraste de otras lecturas y cuando se nos exigen pruebas que validen el asombro.

Pues bien, yo caracterizaría a la poesía de Anguita como una búsqueda de la Palabra y, por ende, como la autoconciencia de esa búsqueda. Decir esto parece bordear el lugar común en que todo poeta trabaja. Pero en el caso de Anguita, las implicancias de esa búsqueda no se reducen a meras especulaciones en abstracto o a gestos aislados en la intensidad de su breve obra: abarcan a nuestro modo de ver, su totalidad que, al no erguirse monolítica, se diversifica de manera tal que nos incita a apreciarla como la labor de distintos autores: el Anguita aprendiz de hechicero que lleva su conclusión lógica los presupuestos creacionistas de Huidobro; el Anguita del poema breve y descentrado que anticipa con audacia los hallazgos de la antipoesía parriana; el Anguita del singular equilibrio formal al escribir sonetos o el doliente *Mester de clerecía en memoria de Vicente Huidobro*; el Anguita de esos poemas extensos y reflexivos, verdaderos poemas-constelación en que palabra e idea son una sola cosa y donde la inteligencia especulativa se amolda al canto intenso; el Anguita de los poemas finales, de esos poemas religiosos de concentrado misterio (y por qué no, también humor) metafísico. [5]

Esta diversidad que es en el fondo una manera variada de una misma escritura poética y que evidencia los caminos en búsqueda de la Palabra, tiene el denominador común de una autoconciencia que se exige en sus hallazgos formales, una autoconciencia de límites expresivos y que aprecia que más que un jugueteo retórico de exploraciones lingüísticas, lo que desea, para ser efectivamente valedera, es la posibilidad real de transformación de la vida.

En este sentido, la poesía de Anguita comparte el temple de sus congéneres que hurgan el cambio de signo en la vida y el mundo: la generación de 1938 que se agrupa y distiende en un ritmo propio y que constituye un ambiente y grupo heterogéneo, con una voluntad de actuar, de transformar la realidad y la conciencia, grupo y/o generación donde coexisten diversa personalidades antagónicas y diferenciadoras, tales como Miguel Serrano, Gonzalo Rojas, Omar Cáceres, el grupo *Mandrágora*, los poetas reunidos ante la figura de Tomás Lago, escritores como Juan Emar, Volodia Teitelboim y otros. Todos ellos quieren ir más allá del hecho literario, deseando encarnar el famoso decir de Rimbaud, “hay que cambiar la vida”. Ciertamente la época con sus tribulaciones, lo solicitaba: la Guerra Civil Española, el triunfo el Frente Popular, los nacientes conflictos sociales que desembocarían en los sesenta, el impacto de la Segunda Guerra Mundial. Como indica Anguita, “por primera vez se vivió en Chile la totalidad de una generación. Hubo ecumenismo en los grandes problemas y conflictos humanos con resonancia en la producción literaria.”[6]

Es una época de guerrilla intelectual y literaria, donde con ese afán de cambiar la realidad, los diversos grupos y/o personalidades, polemizan entre sí con el fervor extático de quien cree llevar a cabo una misión. En este contexto, el testimonio de Anguita es de interés, pues el poeta propicia un grupo, DAVID, que sería receptáculo de ese implacable examen de unir vida y poesía:

> “ DAVID se propone mediante un trabajo de vaciar la realidad primero y luego a través de una proyección voluntariosa de la visión sobre el vacío, crear el estilo de objetos y de actos que funcionen orgánicamente a semejanza del hombre mismo y en cuyo espacio y eternidad, esté la persona misma incorporada tanto en su acrecentamiento como en su consumación (...) lo inicial era la negación previa, la ruptura (...) esa ceguera voluntaria, inicial, ese nihilismo está en la base de muchos movimientos (...) Hay que vaciar categorías mentales. Uso arbitrario de los utensilios: vasos, sillas, casas. Trastornarlo todo. Usar las copas de champagne para lavarse los dientes. Levantarse a las dos de la madrugada, acostarse a mediodía. Otros vestuarios, otras costumbres, otro lenguaje. El color rojo como luto, etc (...) no nos contentábamos con dejar a la poesía reducida a una formalidad verbal o estética, debía inspirar cosas, casas y actos (...) formar un estilo (...) otorgar sentido al mundo.”[7]

A más de sesenta años de ese intento, nos quedan una serie de poemas que testimonian con intensidad e inteligencia el afán transformativo de lo real en y por la poesía. Para nosotros, lectores de Anguita, significa rastrear en su escritura esa trama de cambio y transfiguración, ¿pero dónde hacerlo?, ¿dónde hallar el punto que nos adentre en el secreto que promete?

Transformar la vida es crearla nuevamente, es dilucidar su recreación en y por la palabra, viendo hasta qué lugar lleva esa corriente aventurera a nuestra imaginación.

Cuando hablamos de crear y recrear la vida en la Palabra, que ésta inocule a ésa en la intimidad más fecunda, en el intercambio titánico de lo humano ante el mundo para que apreciemos el fulgor maravilloso que surge de aquel nuevo albor, imposible es dejar de pensar en Huidobro. Así, de lo primero que nos percatamos es de la vinculación de Anguita con el poeta de *Temblor de cielo*. Y en este punto debemos ser sutiles y enfáticos: si pensamos la relación de ambos poetas, exclusivamente como la relación maestro-discípulo, la imagen que sobrevive sólo sería una valoración superficial y equívoca. Por diversos testimonios, sabemos que Anguita frecuentaba asiduamente la tertulia de Huidobro y también ponía atención a las sugerencias respecto a la conveniencia de ciertos proyectos literarios como la publicación de la famosa *Antología de Poesía Chilena Nueva* de 1935. Pero no habría que creer que esta relación significaba la esterilidad creativa o el quiebre de la personalidad. No, el influjo de Huidobro hay que rastrearlo más en una actitud que en una imitación:

> “Él despertó una sensibilidad, que iba a responder admirablemente e instauró, por otra parte, una dignidad de oficio que antes de él no existía para los trabajos poéticos. A la indisciplina, desgraciadamente muy nuestra, opuso el rigor y la inteligencia (...)”[8]

Sin embargo, de esa misma actitud se desprende algo que a nuestros ojos evidencia la individualidad indiscutible de la poesía de Anguita, lo que la hace tan peculiar en el concierto poético de nuestro país y la vuelve audible sólo para quienes tengan oídos para oír. Líneas más arriba di a entender que la búsqueda de la Palabra en esta obra se manifiesta en la diversidad que asumía en los distintos tonos de escritura que exploraban sus posibilidades expresivas. Pues bien, a pesar de toda esa diversidad (o a causa de ella misma tal vez), a pesar de todos los posibles poetas que puedan habitar esta escritura de fulgor ardiente, quizás un centro es verificable, un centro sea hallable como punto de encuentro hacia lo que es y sería el desarrollo de esta escritura y desde donde, a nuestro juicio, se articularía, comprensivamente, la autonomía diferenciadora de sus rasgos particulares. Ese centro es donde la palabra puede buscarse a sí misma... y encontrarse, contemplarse ante un espejo y caer difuminada en el sólo acto de decirse, en el sólo acto de enunciarse. Es el lugar de la autoconciencia extrema, que lleva como conclusión necesaria su disolución y que es, ciertamente, la consecuencia lógica del creacionismo huidobriano, pero superándolo con creces, pues aúna en su gesto, tanto la especulación entorno al lenguaje como la imposibilidad de trazar presencia, logrando así, una victoria pírrica de expresividad consumada.

Ese lugar es el poema *Definición y Pérdida de la Persona*. Éste es uno de los más extensos poemas de Anguita, escrito en 1940 y publicado por primera vez en 1948 en la antología *Trece Poetas Chilenos* de Hugo Zambelli. Posteriormente, su autor lo incluyó en *Anguita: Cinco Poemas* (1951) para, veinte años después, agregarlo a la primera edición de *Poesía Entera*. Luego fue publicado de modo individual por Editorial Universitaria en 1988 para ser, finalmente incluido en la segunda edición de *Poesía Entera* (1994).

En lo que sigue nos adentraremos en este poema para dilucidar a través de sus características internas aquel centro del que hablábamos. Ahora bien Anguita se refiere a este poema como el más difícil y abstruso salido de su pluma del que manifiesta que es imposible toda explicación. Al enfrentarnos a él, tenemos por un lado, el silencio que el propio poeta levanta en torno al poema y, por otro, la rareza exegética que le rodea.

¿Qué tipo de espacio o lugar construye el hablante en *Definición y Pérdida de la Persona*? Para intentar responder esto hay que considerar al poema en su totalidad, identificable en tres partes: el epígrafe, el prefacio, el poema en sí mismo.

El epígrafe

> “Pero en chozas habita el hombre, como se oculta en un pudoroso vestido, pues mientras más interior es él, más precauciones toma y conserva el espíritu, tal como la sacerdotisa la llama santa, ésa es su razón. Y es porque tiene Albedrío todo Poder y Arte, de cumplir o no cumplir el más terrible de los bienes, la Palabra, dada al hombre a fin que, semejante a los dioses, creando, destruyendo y desapareciendo y regresando a la eternamente viviente, la Maestra y Madre, pruebe lo que ha heredado, lo que aprendió de ella, su cosa muy divina, el todo conservador Amor.”[9]

Ésta es una cita Friedrich Hölderlin, un fragmento que es uno de los de este poeta alemán del que se sirve el filósofo Martin Heidegger para indagar la esencia de la poesía. En un famoso ensayo que lleva justamente el título *Hölderlin y la esencia de la poesía[10]* se intenta aclarar en qué consiste la poesía y lo poético. Con toda su terminología fenomenológica-hermenéutica, el filósofo se da a la difícil misión de resolver el enigma con el apoyo que le

utiliza Heidegger para su reflexión. En él, el filósofo nos hace guiar la mirada hacia tres preguntas que se esbozan en l fragmento mismo: ¿de quién es el lenguaje un bien?, ¿hasta dónde es el más peligroso de los bienes?, ¿en qué sentido es en general un bien?

Lo primero que hace resaltar es que el fragmento es un bosquejo de un texto mayor que debe decir quién es el hombre a diferencia de otros seres de la naturaleza.

Señala el filósofo:

> “Aquel que debe mostrar lo que es. Mostrar significa por una parte patentizar y por otra que lo patentizado queda en lo patente (...) ¿Qué debe mostrar el hombre? Su pertenencia a la tierra. Esta pertenencia consiste en que el hombre es el heredero y aprendiz de todas las cosas.”[11]

Heidegger indica que estas “cosas” se hayan en conflicto, apuntando a que lo que Hölderlin llama intimidad es la manifestación de pertenencia a ese conflicto.

La manifestación de pertenencia acontece mediante la creación de un mundo, así como por su nacimiento, su destrucción y su decadencia. También indica el filósofo que, al ser testimonio de esa pertenencia, el ser humano en totalidad acontece como historia y esto lleva a que se plantee el porqué del lenguaje como el más peligroso de los bienes:

> “Pero el hombre expresado en virtud del habla es un revelado a cuya existencia como ente asedia e inflama y como no ente engaña y desengaña. El habla es lo primero que crea el lugar abierto de la amenaza y del error del ser y la posibilidad de perderlo, es decir, el peligro.”[12]

Esto nos lleva a considerar que el habla, tomado como lenguaje, le está dado al ser humano para custodiarlo. En el habla puede llevarse a la palabra a lo más puro como también a lo más común e indeciso. Esta ambigüedad hace que sea peligrosa. Eso lo revela Heidegger del siguiente modo:

> “Sólo hay mundo donde hay habla, es decir, el círculo siempre cambiante de decisión y obra, de acción y responsabilidad, pero también de capricho y alboroto, de caída y extravío.”[13]

En este acercamiento a través de Heidegger al epígrafe, se nos muestra una idea central: la palabra como bien del hombre es peligrosa en su ambigüedad, pues permite crear y destruir.

Ahora bien, si conservamos esta noción escatológica que Heidegger otorga al fragmento de Hölderlin y que, de algún modo, es un punto de referencia par la comprensión del poema de Anguita, podemos llegar a apreciarlo como planteamiento de construcción y destrucción a través de la palabra. Si atendemos al título del poema encontramos una singular analogía entre definir y construir, perder y destruir. Esta virtual unión de significados a partir del título nos conduce a considerar las palabras que inician el epígrafe: la choza, es decir, el espacio de refugio donde puede establecerse la serenidad necesaria para atisbar una plenitud poética.

Evidentemente no es casualidad que esas palabras principian el fragmento que va de epígrafe en el poema, siendo un prisma desde el cual es posible leerlo. Sin embargo es necesario continuar con el prefacio, pues allí se encuentra el modo en que se articula la actitud del hablante que se desarrollará a posteriori.

El prefacio

un planteamiento que se realiza ante el poema. Aunque no lo explica es una lectura sobre las palabras e imágenes que han sido convocadas para su constitución.

El punto primordial que permite articular las nociones de definición y pérdida es la idea de éxtasis. Si nos detenemos en ella, veremos que es una vivencia religioso-mística de la más alta categoría, pues trata de manifestar el encuentro que se lleva a cabo con la divinidad, con lo Otro. Es el cercioramiento que se actualiza en una transformación que tiene lugar cuando el sujeto deja lo cotidiano a través del goce beatíficamente extraordinario de unión amorosa con lo divino. El éxtasis es el estado a que, con suspensión del ejercicio de los sentidos, se eleva el alma, atraída por el amor de Dios. Es un estado dominado por un intenso sentimiento de admiración.

Ahora bien, si atendemos el prefacio, hallaremos que el éxtasis del hablante es definitiva una autoconciencia: un saberse a si mismo en un estado extraordinario donde se experiencia la transformación:

> “Nuestro cuerpo mismo se transfigura; mirado desde arriba, tal vez aparezca como una piedra iluminada cayendo desde el pasado o, mejor dicho desde el tiempo, ferozmente transparente y como bajo el dominio de la mirada de la cámara lenta.”[14]

El que el hablante viva el éxtasis como transformación es la conciencia de su labor. En el éxtasis se manifiesta una especie de sacrificio: el momento en que se intenta esclarecer la definición y la pérdida. Cabe preguntar: ¿definir y perder qué cosa? Pues el cuerpo que se transforma. Si atendemos a estos dos movimientos como uno solo se podrá comprender el radical ejercicio que significa metafóricamente la acción del hablante dentro del texto:

> “Mi éxtasis consta de dos movimientos, aparentemente opuestos pero que en realidad integran un solo estado. Se desconocen, primero, los objetos, las formas del mundo; se duda, no intelectualmente, sino con todo el ser del ritmo del árbol, por ejemplo; se encuentra todo arbitrario: el mundo es una forma vacía y casi inexistente (...) Luego, uno, iluminado por esa luz esencial que debe ser muy semejante a la de Dios en víspera de la creación empieza a definir, a coincidir con los objetos (...) Al final el poema se plantea como pérdida. Es la libertad de morir y vagar, por fin, después de haber verdaderamente vivido.”[15]

La acción será desarrollada en la medida en que esta transformación sea un ejercicio activo. Esto quiere significar: construir con la palabra poética, es decir, aventurarse a elaborar un cuerpo hecho de lenguaje en la medida en que el sujeto de la enunciación despliega paulatinamente la aparición de imágenes corporales (cabeza, manos, vientre, etc.).

Como en el poema *El Golem* de Borges, asistimos a una creación desde la Palabra en las palabras.

Veremos de inmediato que cada una de las secciones del poema, marcadas con un subtítulo al borde de la página (signo que interpretamos como demarcación consciente del hablante) estarán organizando una jerarquía y en ella a este cuerpo hecho de lenguaje. Éste será el espacio que el hablante construya al convocar para cada sección, imágenes diversas. Será un cuerpo hecho de palabras que revelará su pertenencia a un acto de transformación.

El poema en si mismo

Subdividido en once partes, el poema va *haciéndose* a medida que es convocada para cada una de las secciones, alguna parte del cuerpo.

La primera sección se llama *La vida se ha retirado*. Aquí se muestra un

> “En la gran casa vacía hay luz, una luz vacía, dura, de una irritante serenidad. En la casa no hay ruidos: usted puede mirar por los pasillos, por las escaleras.”[16]

Si atendemos al adjetivo que acompaña a casa, se apreciará el rango existencial que posee. Se nos anuncia que es un lugar vaciado, duro, de irritante serenidad; posteriormente se indica que en ella no hay ruidos. Como dirigiéndose al lector, el hablante insta a escrutar en un vacío que se plasma en los lugares que enuncia:

> “(...) Usted puede mirar por los pasillos, por las escaleras, por las ventanas (...)[17]

El hablante fija la inmovilidad de las consistencias reales que va nombrando. Esta inmovilidad se revela cuando en este espacio aparece la palabra HAY:

> “Entonces, uno se da cuenta que, más que luz, más que aire, más que muebles, lo que hay es la palabra HAY”[18]

El HAY es tránsito entre el cercioramiento de las cosas y el hablante mismo que se incluye en esa categoría al vislumbrar su configuración futura:

> “Hasta uno entra en la palabra hay, con una claridad que daría miedo si uno existiera.”[19]

Es a partir de este movimiento que se realiza desde la palabra HAY que adquiere valor lo que circunda al hablante. Sólo a partir de lo que esta palabra significa en su gesto de fundación de espacio, puede fundamentarse el proceso que se desarrollará en las secciones siguientes. Se puede establecer una división jerárquica en esta primera parte entre lo que se anuncia antes del HAY y lo que viene después de él. Lo primero, es un espacio vacío, amorfo, sin consistencia, donde el *viento pasa y no pasa*, es decir, un escenario donde efectivamente la vida en sus manifestaciones se ha retirado. Luego tenemos que lo que sigue a la palabra es la conciencia de un hablante que entra en ella y que a partir de ahí comienza a mirar la exterioridad:

> “Miramos el sillón gastado sobre el cual una ráfaga de sol descansa (...) todo brilla tanto, es tan exterior, pero tan misteriosamente exterior.”[20]

Se encuentra ahora el hablante predispuesto para la creación del cuerpo. Como señala el poema, existe un punto de transición entre la primera y segunda sección que reza así:

> “De pronto, se sabe que existe algo diferente sobre una silla.”[21]

El que se indique a ese “algo diferente” significa una cosa primordial: es la inclusión del ser en la imagen:

> “Algo con la verdad y el terror que debe de inspirar lo caliente a un mundo de reflejo e imagen.”[22]

Esta transición concluye cuando comienza la fijación del cuerpo: la segunda sección *Sentado*. En ella se revela el inicio de la definición:

> “Este cuerpo sentado (...) no sabemos nada de él sino que está sentado; y algo sabemos ya de esto.”[23]

El estar sentado es el comienzo inerte de un ser que en nada se diferenciaría de la estancia ya descrita. Pareciera que su estar-ahí refleja nada más que una masa informe; pero nos daremos cuenta que inmediato, el hablante comienza a otorgar sentido al agregar a ese cuerpo informe, características

inarticulado en un cuerpo. Por eso las secciones que vienen a continuación están bajo el punto de inflexión de la palabra y cada una de ellas es en sí una imagen. De aquel modo, tenemos la cabeza que es asociada justamente a la letra:

> “Imaginaos una letra amenazante, hirviente, dirigida y suspensa por un misterioso vástago interior.”[24]

La cabeza aparece como la parte que dirige el cuerpo y, al mismo tiempo, surge como una relación que la vincula con la noción de peligro que anunciaba el epígrafe de Hölderlin. ¿Por qué aquella asociación?. Dice el poema:

> “Esta letra que relampaguea y cuya virtud es poder aterrorizar a los seres inanimados.”[25]

Aquí encontramos el peligro mismo, peligro en cuanto la letra es destructora de la inmovilidad precedente, apostando, por su categoría relampagueante, al movimiento y, a través de él, al desarrollo que el lenguaje posee revelando al ente. Por eso, la cabeza es la que guía, la que ilumina y está en posición privilegiada respecto al resto del cuerpo. Dice el poema:

> “Picotea, enfría y hace oscilar al sol como a una balanza torturada por la sangre, el peso y la oscuridad.”[26]

Esta cabeza-letra es la primera imagen de nuestro hablante y surge como respuesta necesaria del cuerpo amorfo. Teniendo aquel fundamento como guía siguen a continuación las demás secciones que especifican partes del cuerpo: *Los ojos* es la sección que encuentra en ellos la resonancia del vacío anterior, resonancia que se sustenta en la cabeza al concebir a esta última como una casa y una columna que gira:

> “En esta casa hay, en alguna pieza, sobre alguna silla (...) una columna que gira (...) una columna sentada que con dos hoyos dirigidos hacia algo.”[27]

Como sensores que perciben la exterioridad, los ojos se pierden y dan vueltas, vueltas que son la vaguedad que fosforece en las consistencias creadas por la palabra:

> “Es la nada que fosforece y, hasta cierto punto ES: influida, rosada, manchada por las orillas de ser que la circundan”[28]

Pero esta construcción gradual del cuerpo no se queda en los ojos, sino que desemboca en otras partes del cuerpo.

Es así que la nariz se convierte en la imagen corporal más acabada porque es el punto medio entre el cuerpo informe que posee el poder de la visión y el final inasequible del acto sexual. Equidistante entre ambos, la imagen de la nariz se transforma casi en demiúrgico, en alabanza plena:

> “La nariz es el futuro (...) la letra (cabeza) lo lleva internamente a pesar de sobresalir, ella separa el tiempo, y lo hace, la nariz es el dolor de ser en medio del día, la nariz es el Hijo.”[29]

Plataforma giratoria en la gradación hacia la plenitud que alcanza el cuerpo, la nariz recibe sobre sí, adjetivaciones que realizan y revelan el carácter intercesor entre las diversas partes del cuerpo. Por ello, el hablante la caracteriza como rayo perpetuo o sendero de carne; imágenes que, con sus connotaciones de antiquísima riqueza religiosa, irían dando a la nariz el lugar central, pero no su consumación.

Vemos, inmediatamente, la mano y el dedo índice como un peldaño más hacia la totalidad. Tan importante como la nariz, el dedo indica espacio:

> “Señalas aquí y nada es más aquí que eso a lo que te aproximas.”[30]

Reaparece la imagen del rayo y se le otorga el valor de la agilidad:

> “Ni yo ni mi palabra están más cerca que lo que tú, índice mío, dices.”[31]

Este decir con el cual el dedo índice realiza un acto sobre la exterioridad permite al hablante fijar una coordenada para que el cuerpo en movimiento comience a vislumbrar otro tipo de relaciones ya no sólo consigo mismo, sino también fuera de él:

> “Tu movilidad fija al mundo y lo hace real y extraño.
> Tú dices Aquí, Allí y agrandas libremente el contacto;
> Yo digo Ahora, Entonces y nada puedo sino consentir.”[32]

Pero, simultáneamente, los versos recién citados nos llevan a reflexionar sobre el tipo de espacio que el hablante construye en el cuerpo. El Aquí-Allí del dedo al Ahora-Entonces que hasta ese momento posee el hablante. El dedo provoca la horizontalidad al fijar directamente lo que le circunda, acrecentando su inmersión en un espacio vertical. Podemos apreciarlo en la reflexión que ejecuta:

> “Yo, condenado al puro mirar, debería juzgarlo todo sin distancia ni tiempo.”[33]

La agilidad del dedo lleva a crear movimiento:

> “Desligada y ágil, dibujas los contornos de todos.”[34]

Es así que el hablante sale fuera del cuerpo a través del cuerpo mismo y posee el valor necesario para indicar Esto, Aquello, Ello y Yo, es decir, el todo exterior. Aquí se va a producir un momento clave que significará la unión definitiva entre el dedo y el hablante:

> “Silencio indicas. Tú aquí en mis labios sellas la gran unidad.”[35]

Al hacer este gesto, tenemos al cuerpo conciente ya de sí y que realizará la unión con lo otro dentro de su espacio. Eso se verificará en dos secciones que son la culminación de la definición de la persona: V*oluptuosidad Sexual* y *Acto Sexual*.

La sección *Voluptuosidad Sexual* es la conciencia que el cuerpo posee al expandirse en la cercanía de las cosas:

> “Imaginaos que sois un viajero al cual se le va quitando el suelo.” [36]

Se establece el contacto:

> “(…) otorgando un contacto –que no es de este mundo- a esa tierra que se aparta semejante (…).”[37]

El contacto conduce al vértigo y a la angustia:

> “Crecen algunas ramas divididas en confusión de sentimientos, las cuales siguen de cerca, con angustia ese separarse

del suelo que la sustentaba.”[38]

Ahora comienza a verificarse el movimiento como necesidad:

> “Ocurre un sonido detrás del movimiento como ocurre
> el sol absoluto detrás del muro continuo.”[39]

Este movimiento se comprende por el abandono de la inmovilidad. La voluptuosidad es el estremecimiento que sufre el cuerpo ante lo inevitable del acto sexual. Por eso la sensación de acabamiento es explícita:

> “Y pronto va a ser lo tarde.”[40]

Es aquí que se realiza el giro hacia el acto sexual porque, si bien es cierto, el estremecimiento conmueve, es simultáneamente comprensión de la totalidad, ya sea del cuerpo como tal y como lo que éste ha concebido al ser mirado desde el exterior. Así, el acto sexual es instante y sólo puede ser visto desde lo “ya sido”:

> “Yo voy a comprender que sólo existe una sensación de pasado
> muy vaga y que estoy quedando vacío y sin molde.
> Viento querido, llename.”[41]

No es arbitrario que se identifique la sexualidad con el viento. Es lo fugaz, lo raudo, lo momentáneo, pero en esa momentaneidad se esclarece el cuerpo y el hablante identificado con su creación, puede a partir de ahí, apreciar otros cuerpos:

> “Yo entro, joven mía, calor mío, en ti, como un llanto
> en otro llanto.”[42]

Y sin embargo, ese instante donde se revela en su plenitud el cuerpo, es un momento que lleva dentro de sí, el horror y la desesperación ante la velocidad fugaz del encuentro:

> “Horror si estoy en ti, mujer mía, como una llave enajenada dentro
> de la velocidad.”[43]

En este continuo hacer no hay reposo y desembocamos en la sección denominada *Termina la definición y comienza la pérdida*. Sin duda, el acto sexual como culminación es la definición plena de la persona, de este cuerpo que ha sido creado, literalmente, por la palabra. Ahora, la pérdida se realiza cuando el hablante, identificado con el cuerpo, se alza y dice conscientemente:

> “(...) el hombre, yo, mida mi voluptuosidad, mi alcance,
> mi agonía, va a ser tarde, va a ser tarde.”[44]

Al tener esta conciencia de lo transcurrido, los hechos que le han acaecido al cuerpo se verán reducidos a lo que son en realidad: una fantasía escritural que nunca salió de sí misma:

> “Todo quedará reducido, pronto, a una sola dimensión,
> a un papel radiante.”[45]

Esto nos permite dilucidar hasta qué punto se ha construido un espacio. Lo que se ha tenido delante de nosotros es sólo una representación de realidad que ha deseado constatarse en la construcción de un cuerpo. Justamente ahí da inicio la sección final; la *Pérdida* , sección que se convierte en una verdadera elegía pues posee la plenitud de lo ya hecho, del cuerpo consumado:

> dios cubierto de pesado polvo sólo cuyo polvo subsiste en
> el espacio, contemplo la distancia a la distancia.”[46]

El hablante ha adquirido valentía para fijar en un tiempo pasado la construcción de ese cuerpo y se refiere a él como algo que ya fue:

> “la dulzura de lo que no va a ser más (...) ese tiempo que
> tantas melodías dibujaron tranquilidad, el sol, sus
> manchas que visitaron brevemente nuestras casas.”[47]

En el último verso se aprecia el valor “hogareño” en que se constituyó el cuerpo al equiparar a éste con una casa y, al mismo tiempo, la identificación que asume el hablante al llamarse a sí mismo como el autor real del texto: Eduardo Anguita. Este hablante Eduardo Anguita languidece en la tranquilidad nostálgica del cuerpo consumado:

> “La que se insinuaba antes sobre mí ya no se insinúa,
> porque la parte y yo y nuestra relación con tranquilidad,
> con tranquilidad, se extinguieron.”[48]

El último gesto que ejecuta este hablante totalmente identificado es el gesto sacerdotal de bendecir la acción concluida. ¿Qué tipo de bendición?, pues, sin duda, la consagración que se realiza ante un objeto que ya fue. Por eso, la última sección del poema la planteamos como confirmación de un ejercicio sacerdotal:

> “El poeta se pone de pie y reza”[49]

En la mayor perplejidad este hablante-sacerdote inquiere a la divinidad por lo que ha hecho y por lo que es:

> “Dios mío ¿dónde es el dónde? ¿Qué pregunta soy? (...)
> Habíamos permanecido demasiado tiempo en la vida
> Y creímos que eso era natural.”[50]

Hemos apreciado que la construcción del espacio en el poema, el hablante lo realiza al ir convocando, gradualmente, imágenes del cuerpo, armándolo por decirlo así, desde el estar sentado hasta el acto sexual que se convierte en la culminación que define a la persona. Ahora bien, la pérdida se plantea como implícita en la definición, pues siendo ésta producto de un éxtasis, es momentánea, no pudiendo defenderse en la materialidad de la letra. Por ello el cuerpo como lugar sagrado es una noción que, si bien no fracasa, queda restringida a su propia momentaneidad.

De este ejercicio, abrumador en su intensidad, podrían sacarse una serie de conclusiones, cuál de todas más contrastantes entre sí.

Sin embargo, queda claro el esfuerzo de Anguita de situar en su límite al lenguaje poético. Tal vez no tanto en su dislocación sintáctica o en un asombro metafórico exuberante, sino más bien en lo que llamaría una *reconcentración especulativa* que lleva a ese lenguaje a tentarse a sí mismo como creación. Si pensamos en Huidobro y en sus planteamientos teóricos acerca del lenguaje como creación y de la autoinclusión de su obra en las vanguardias poéticas del primer tercio del siglo XX, comprenderemos al límite que me refiero. En aquel sentido queda mucho aún por rastrear en la *lectura diferenciada* que Anguita efectúa del Creacionismo y de los presupuestos teóricos que propicia.

En Anguita está justamente esa apuesta por rescatar al lenguaje poético de toda transitoriedad cotidiana para ver en él un *organon* transformativo de sí mismo y de la realidad, creándola desde su propia esencia. Tal vez por eso, el peligro solipsista que enfrenta este intenso y bello poema, pues su extrema autorreflexión representa un límite que desde mi punto de vista tiene dos posibilidades: transgredir ese lenguaje como un espacio vacío de

colonizar el territorio descubierto en el viaje que inaugura. Esto último se transmuta en otra posibilidad; en ver hasta dónde llegan las pretensiones humanas con la Palabra y descender desde el rango de *creador de realidades* al de *contemplador* de las mismas. Aquello entraña una renuncia y ciertamente evidencia la precariedad que sustenta nuestro existir. Por eso, yo interpreto al menos que, desde este poema en adelante, Anguita explora las realidades dentro de las fronteras del lenguaje y efectúa un escrutinio de nociones como tiempo, belleza y caducidad (cf. *Venus en el pudridero*), abstracción, formas y realidades físicas (cf. *El poliedro y el mar*); el otro y su presencia problemática (cf. *El verdadero momento, El verdadero rostro*), la memoria y la escritura (cf. *La visita*), etc.

Pero tampoco es posible a mi entender, perpetuar esas exploraciones como reiteraciones temáticas. Es como si Anguita hubiese en cada poema, dilucidado esencialmente los significados permanentes de los conceptos con los cuales elabora sus especulaciones imaginativas.

Por lo mismo, es posible apreciarlo como un poeta que no se repite y ante el llamado genuino de la Poesía, silencia su trabajo, pues no es dable *fabricar* el sortilegio:

> “Terminé de escribir poesía definitivamente. No sé, sentí que se me acabó la veta. Quizás no tenga nada qué decir. Escribí un par de poemas que no eran demasiado malos, pero igual los rompí y me parece que estuvo bien haberlo hecho. Las cosas tienen su ciclo. Quizás vuelva a escribir. Ocurrirá cuando tenga que ocurrir, porque esto no se puede fabricar.”[51]

Este gesto es lo suficientemente adecuado, pues es una invitación al silencio y por ende una *actitud* que como ética poética es insoslayable: saber callar.

Por eso, Eduardo Anguita es uno de nuestros más grandes poetas, no sólo porque buscó ardientemente a la Palabra con el riesgo que ello significa, sino porque supo además, distanciarse de ella cuando sus secretos le fueron develados, siendo fiel a su cometido.

Notas

[1] Texto corregido de la conferencia homónima dictada en el centro cultural *La Sebastiana* durante el ciclo *Entre magia y escritura: los poetas de la otra voz*, Valparaíso, julio de 2003.

[2] Cfr Matthew Arnold, *El estudio de la poesía* en *Poesía y poetas ingleses* ed Espasa Calpe, Buenos Aires, 1950.

[3] Alegría, Fdo: *Las fronteras del realismo .Literatura chilena del siglo XX*, Zig-Zag, Stgo de Chile, 1962; Goic, Cédomil: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana,* tomo 3, época contemporánea, ed Crítica, Grijalbo, Barcelona, 1988; Santana, Fco: *Evolución de la poesía chilena*, Nascimento, Stgo de Chile, 1976; Anderson-Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana* tomo 2, época contemporánea, F.C.E, México, 1970; Elliot, Jorge: *La nueva poesía chilena*, revista Atenea, Concepción, 1954; Ibáñez, José Miguel: *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Nascimento, Stgo de Chile, 1975; Lastra, Pedro y Lihn, Enrique: *Lectura de ciertos poemas chilenos: Eduardo Anguita, Alberto Rubio, Oscar Hahn, Manuel Silva Acevedo, Diego Maquieira* en *Hora de Poesía*, Barcelona, 1987; Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la poesía chilena*, Pehuén, Stgo de Chile, 1990; Morales, Andrés: *Anguitología* , Universitaria, Stgo de Chile, 1999.

[4] Lastra, Pedro: *Eduardo Anguita en la poesía chilena* prólogo a *Poesía Entera* , segunda edición, Universitaria, Stgo de Chile, 1994.

[5] Todas las referencias a los poemas de Eduardo Anguita están sacadas de *Poesía Entera*, ed cit.

[6] Piña, Juan Andrés: op cit, pág 67. Es interesante leer también un libro inestimable: *Páginas de la memoria*, ed RIL, Stgo de Chile, 2002. Ahí se reúnen una serie de crónicas publicadas a principios de la década del setenta

dar cuenta de esa época ya borrosa en la memoria. Imprescindible asimismo es el libro de Miguel Serrano *Ni por mar ni por tierra; historia de una generación*, hoy por hoy, casi inencontrable.

[7] Anguita, Eduardo: *La belleza de pensar*, Universitaria, Stgo de Chile, 1988.
[8] Anguita, Eduardo: *Poesía Entera*, ed. Cit.
[9] Anguita, Eduardo: *Definición y Pérdida de la Persona* en *Poesía Entera*, ed. cit.
[10] Heidegger, Martin: *Hölderlin y la esencia de la poesía* en *Arte y Poesía*, F:C:E., México, 1992
[11] Ibidem, págs 130-131.
[12] Ibidem, pág 131.
[13] Ibidem, pág 133.
[14] Anguita, Eduardo: op. cit., pág 108.
[15] Ibidem, pág 108.

[16] Anguita, Eduardo: op. cit, pág 109
[17] Ibid, pág 109
[18] Ibid, pág 109
[19] Ibid, pág 109
[20] Ibid, pág 109.
[21] Ibid, pág 109
[22] Ibid, pág 109
[23] Ibid, pág 110
[24] Ibid, pág 110
[25] Ibid, pág 110
[26] Ibid, pág 110
[27] Ibid, págs 110-111
[28] Ibid, pág 111
[29] Ibid, págs 111- 112
[30] Ibid, pág 112
[31] Ibid, pág 113
[32] Ibid, pág 113
[33] Ibid, pág 113
[34] Ibid, pág 113
[35] Ibid, pág 114
[36] Ibid, pág 114
[37] Ibid, pág 114
[38] Ibid, pág 115
[39] Ibid, pág 115
[40] Ibid, pág 115
[41] Ibid, pág 115
[42] Ibid, pág 115
[43] Ibid, pág 116
[44] Ibid, pág 116
[45] Ibid, pág 116
[46] Ibid, pág 117
[47] Ibid, pág 117
[48] Ibid, pág 117
[49] Ibid, pág 117
[50] Ibid, pág 117
[51] Piña, Juan Andrés: op cit

Fuente: everba.org/spring04/aids_james.html | **Edición:** Primavera 2004 | **Fecha:** 2004-04-01

VIRULENTIA EXTREMUS
A look at the AIDS epidemic through 2003
by James Denison

AIDS (acquired immune deficiency syndrome) is one of the most devastating diseases in the world and experts say that the epidemic has not yet peaked. This essay will look at the virus' emergence, its effects, what needs to be done, as well as, the obstacles that must be overcome to successfully combat this virus which now effects all four corners of the globe.

At the time of this writing, November 2003, the latest reports from the WHO (World Health Organization) and UNAIDS, the umbrella organization of the Joint United Nations Program on HIV/AIDS, put the number of people killed by AIDS at over 20 million and the number people currently infected with the disease is at least 43 million. Two very disturbing figures that also came out in the latest reports are that 3 million people died from the disease this year, and a record number of people were infected with the disease this year, as well. The report puts the figure at 5 million new infections in 2003. That means around 14,000 people are infected with the disease every day. Yet, in rich countries AIDS is no longer a death sentence, with the advent of new combination drug therapies. But, though this new-found light of hope now shines in rich countries, there is an ever-expanding shadow of death ravaging poor countries where millions of people are dying from the disease every year.

Results have shown that educational preventative campaigns to bring awareness of the dangers of becoming infected in countries such as the United States, United Kingdom, Thailand and Brazil have proven extremely effective in slowing the spread of the disease and sometimes even reversing the trend so that less people are infected than before. However, in countries where little to no public awareness programs have been implemented, the results have been devastating. The worst hit region in the world has been sub-Saharan Africa, and the most alarming increases in infections this year come from China, India, Indonesia and Russia, all of which have had little to no public awareness programs to date. Another important reason for the spread of the disease in these regions is an issue concerning human rights, those of women, homosexuals and intravenous drug users. Also, stigmatization and discrimination against people carrying the virus has led to many infected people to not come forward and acknowledge their HIV status and get the help they need, but instead some of these people end up infecting others, and the tragedy expands exponentially.

The Origins Of A Killer

In 1999 an international team of genetic scientists traced HIV-1 (human immunodeficiency virus) to a closely related strain of virus called SIV (simian immunodeficiency virus). This virus infects chimpanzees in west-central Africa. Since chimpanzees are hunted for meat in this region, it is believed that the virus may have passed from the blood of chimpanzees into humans through superficial wounds. So deep in the heart of Africa, AIDS was spreading like wildfire decades before its effects were to be noticed in the early 1980's in major metropolitan areas such as New York, Los Angeles and San Francisco. As a special report in the Economist noted:

> *The human immunodeficiency virus (HIV), which causes acquired immune deficiency syndrome (AIDS), is thought to have crossed from chimpanzees to humans in the late 1940's or early 1950's in Congo. It took several years for the virus to break out of Congo's dense and sparsely populated jungles but, once it did, it marched with rebel armies through the continent's numerous war zones, rode with truckers from one rest-stop brothel to the next, and eventually flew, perhaps with an air steward, to America, where it*

and needle-sharing, AIDS was already devastating Africa

The first official report that something was wrong in the United States came on June 5, 1981 in the Morbidity and Mortality Weekly Report from the Centers for Disease Control in Atlanta. In the report there was a story of a rare illness, Pneumocystis carinii pneumonia, that had killed five young gay men in Los Angeles. At the time of the report there had been no connection made yet to another unusual symptom that had already been surfacing in gay men in New York and San Francisco, that of: Karpsi's Sarcoma. This was a cancer that usually afflicted old men from Mediterranean countries. It was not until after two years of bewildering speculation at the mounting tragedy of the "Gay Disease" or "Gay Cancer" tearing through the community that there was a causative agent identified, that came to be known as: HIV. By this time the virus had already been found to be spreading in the heterosexual population and especially among hemophiliacs in the United States and Western Europe. These were the days of the dawning of an epidemic that the world knew almost nothing about, yet much work was to be done both in medical research and public awareness to stem the spread of this devastating virus.

Desperate Times, Desperate Action

AIDS is the most political disease in the world. In the United States the virus would not be as nearly as contained as it is (i.e. there would be hundreds of thousands more AIDS deaths and perhaps millions of more people infected) if radical grassroots organizations had not taken direct action to raise awareness and put very public pressure on the government, the medical industry and the scientific community to begin to pay serious attention to the growing epidemic and its victims. The very same human rights issues of stigmatization and discrimination that faced the gay and intravenous drug using communities in the United States in the early 1980's, are the very same issues at the burning core of the nightmare affecting sub-Saharan Africa and Asia in the year 2003. When the AIDS epidemic first broke out in New York, San Francisco and Los Angeles the response from the federal government, then headed by ultra-conservative Ronald Reagan, and local governments, such as New York City's then mayor Kenneth Koch, there was virtually no responsive action and little to no attention given to the disease and its victims. This was because the very people affected by the virus had long been discriminated against and stigmatized by the American society at large, especially, by the mainstream population influenced by the religious right, whose roots go to the deepest levels of the American psyche all the way back to the time of the Pilgrims arriving at Plymouth Rock with their superstitious, hellfire brand of Christian fundamentalism. To be gay or an intravenous drug user was not, to say the least, widely accepted in American culture. Homosexuality was still widely held to be a perversion and, in many monotheistic circles that cast a very wide net in America, to be a sin against God. The plight of, and contempt for, intravenous drug users was held in much of the same regard. So while people in these sectors of our society watched their own die by the thousands, and witnessed unconscionable inaction by their elected leaders and medical and scientific establishments, a few very brave and visionary souls began to get angry and to organize and to develop extremely successful direct action campaigns of civil disobedience to put pressure on the necessary powers that be, to bring attention and care to a previously marginalized and disempowered segment of the population. One of the most important figures in the AIDS movement was a man named Larry Kramer who started the first AIDS activist group GMHC (Gay Men's Health Crisis) and later the very successful ACT UP coalition (AIDS Coalition To Unleash Power). Both of these organizations were started as small groups in New York City and grew to raise awareness about the crisis on a global scale. And most importantly, these campaigns eventually educated the public about the virus and slowed the spread of the disease in the U.S. and Western Europe and achieved more resources for medical attention to those already afflicted with the disease. In the process of this struggle, homosexuals have become a great deal more accepted into American society and have thrown off a huge load of the stigma and discrimination heaped upon them during the last 2,000 years of Christian-influenced Western Civilization, though there

is still a good deal more to be done.

The success in the United States, led largely by Gay Rights activists, has yet to translate into success in combating the AIDS epidemic that is, along with extreme poverty and internecine wars, destroying societies in sub-Saharan Africa and is on the rise in Asia. Although, in Africa and Asia it is the general heterosexual population that is being decimated, the issues of human rights are still a vital and driving force that unfortunately are giving AIDS an extremely powerful upper-hand. Dr. Peter Piot, the Executive Director of UNAIDS, addressed the importance of human rights in the fight against AIDS in a recent speech given at 59th Session of the United Nations Commission on Human Rights, in Geneva, Switzerland on March 19, 2003. Here are three brief excerpts that help to shed light on the situation:

> *Respect, protection and fulfillment of human rights is central to the AIDS agenda, and equally, HIV/AIDS needs to be at the center of the global human rights agenda.*
>
> *The goal of realizing human rights is fundamental to the global fight against AIDS. And in a world facing a terrible epidemic – one that has already spread further, faster and to more devastating effect than any other in human history – winning the fight against AIDS is a precondition for achieving rights worth enjoying.*
>
> *Lack of respect for human rights continues to increase vulnerability to HIV infection of individuals and the whole society. Individuals or groups who suffer discrimination and lack of human rights protection are both more vulnerable to becoming infected and less able to cope with the burdens of HIV/AIDS. Refugees, migrants, prisoners, men who have sex with men, sex workers and injecting drug users may be more vulnerable to contracting HIV because they are often unable to realize their civil, political, economic, social and cultural rights. Further, gender inequalities spur on the spread of the epidemic and its disproportionate impact on women.*

The most tragic and glaring human rights issue right now in Africa and Asia is discrimination against women.

Into The Post-Modern Heart of Darkness and Beyond

Perhaps one of the great obstacles in combating AIDS in Africa is the fear of patriarchal societies confronting issues that would empower women to make their own decisions, have a voice of their own and enjoy equal rights in ways they have yet to know. Two mutually self-defeating issues that plague the region are acute poverty and lack of education. Lack of education perpetuates superstition and taboo about sex and disease which leads to further discrimination and spread of the virus. As the "Obstacles to Prevention" section of the Economist special report points out:

> *Discussion of sex is often taboo. In Kenya, Christian and Islamic groups have publicly burned anti-AIDS leaflets and condoms, as a protest against what they see as the encouragement of promiscuity. A study in Thailand found that infected women were only a fifth as likely to have discussed sex openly with their partners as were uninfected women.*
>
> *Myths abound. Some young African women believe that without regular infusions of sperm, they will not grow up to be beautiful. Ugandan men use this myth to seduce schoolgirls. In much of southern Africa, HIV-infected men believe that they can rid themselves of the virus by passing it on to a virgin.*
>
> *Sexism. In most poor countries, it is hard for a woman to ask her partner to use a condom. Wives who insist risk being beaten up.*

particularly effective means of HIV transmission, because of the extra blood.

In addition to tragedy inflicted on women looms a larger, crueler legacy, that of AIDS orphans. Because of the helplessness of women in Africa, they give birth to children and often pass the virus on to them through breast feeding. They are giving birth to victims. Victims of a disease in their bloodstream. Victims as children whose parents die from the disease. Victims of societies that are collapsing under the weight of the epidemic. Studies have shown that many of these children, who have absolutely nothing and no way to make it in the world become child prostitutes and if they are not already infected at birth, become infected and live very short lives themselves. In a report published by UNICEF this week, this year's statistics show that there are 11 million AIDS orphans in the world today. This is 11 times higher than in 1990. The report predicts that the situation is about to get much worse. By 2010, there could be as many as 20 million AIDS orphans in sub-Saharan Africa alone.

The lack of human rights for women in sub-Saharan Africa along with the failure of certain countries to utilize comprehensive preventative programs in the 1990's have led to the region being the hardest hit in the world. The new UNAIDS and WHO report says that 30% of people living with HIV/AIDS are living in this part of the world. South Africa has 5.3 million people with HIV – more than any other country in the world. The report also shows that 39% of the population in Botswana is HIV positive. Sadly, two out of every three new HIV infections occur in sub-Saharan Africa. And three out of four deaths from the disease occur in this part of the world. For reasons very similar to Africa, the report reveals that there is an alarming rise of infection rates in Asian countries such as China, India and Indonesia. For any progress to be made in slowing the spread of the disease, massive resources for prevention programs and medication distribution systems to curb the death rate, especially in poor countries are needed urgently. The international community is attempting to rise to the challenge with ambitious new plans to deal with the crisis. Unfortunately, it is an unprecedented uphill battle.

"3 by 5" : The Dimensions of Hope

As grim as the new statistics are coming from UNAIDS, WHO and UNICEF, we seem, finally, to be at a turning point in combating the virus. Because the world has witnessed the horrific price of inaction or denial in sub-Saharan Africa through the 1990's, more governments and international donor organizations are now giving in record amounts to fight the disease. For instance, this year donors and developing-country governments have put together 4.7 billion dollars, that is 23 times the total gathered in 1996. But, most of the money needed to win the fight will need to come from rich countries. Unfortunately, the current administration in power in the richest country in the world has decided to put religious fundamentalism once again as obstacle to help those dying of AIDS. Just as the dawning of the AIDS epidemic put a death sentence on gay men and intravenous drug users because they were seen as sinners against God, and therefore not worthy of help and resources from the ultra-conservative, religious right (largely influenced by the Christian Coalition) who were in power during the Reagan years, the Bush administration has brought the concept of "sin" back into the AIDS equation. Again, the results will be murderous. As the latest edition of the Economist (Nov. 29, 2003) noted in a special report:

The good news is that an increasing number of poor countries have devised plausible national plans for tackling the disease. The bad news is that some donors, particularly the largest, America, attach too many strings to their gifts. The Bush administration withholds family-planning money from groups that "promote" abortion. This causes needless trouble for reproductive health organizations, whose contribution is essential to combating AIDS. Mr. Bush is also hesitant to fund some multilateral initiatives, such a s Global Fund to Fight AIDS, Tuberculosis and Malaria. This is a

recipients would have to waste time jumping through hoops.

This is a harmful and needless obstacle put into place just as the fight against AIDS is beginning to gain the necessary momentum to start to put a dent in the epidemic's virulence. But, there are other encouraging signs starting to show. Prices for the anti-viral drug treatments for AIDS patients have begun to plummet. Since the year 2000, the prices have fallen from $10,000 per patient annually, to $300. Prices are projected to fall even further in the near future thanks to former American president Bill Clinton and his Clinton Foundation which has negotiated with four Indian drug firms to bring the price down to around $140 per year.

The most promising and ambitious project to date is being put together by UNAIDS and the WHO known as the "3 by 5" initiative. The goal is to bring anti-retroviral treatment to 3 million people by the year 2005. At the present time only 300,000 of the 5-6 million people in sub-Saharan Africa who are HIV positive have access to such treatment. The latest WHO report notes that "*At current rates of delivery less than one million people in the developing world will have access to ARV treatment by the end of 2005."* To underscore the need for every country to lend unconditional support, Dr. Lee Jong-Wook, Director General told the BBC: "*For '3 by 5' to succeed, however, and for treatment access to increase further in the future the international community must continue to increase its financial and logistical support."* The WHO report also states the need for an educational infrastructure of prevention, as well as, treatment in order to slow the spread of the virus: "*There is an awareness that prevention and treatment are both necessary for controlling the spread of HIV/AIDS and that these two approaches are mutually reinforcing elements of a comprehensive response to HIV/AIDS."*

Though there appears to be some faint glimmer hope starting to shape itself on the distant horizon, there is no room for complacency or inaction. In fact, more work is needed than ever to slow the ravages of this insidious disease. It is still spiraling out of control and threatening to devastate regions beyond the African continent. So we will end this short essay with a painfully clear warning about the current state of this dire crisis with an excerpt of the most recent special report printed in this week's Economist:

> *Governments everywhere should look at Africa and tremble. In some countries, more than half the population will still die of AIDS. All of Africa's famines are now AIDS-related: hungry people lack the strength to fight off sickness, sick people lack the strength to grow food, and dead parents cannot teach their children how to farm. Other regions can avoid this, but they must act now. The rewards will come slowly; it will be years before current investments make a dent in HIV prevalence, let alone the death rate. The worst is yet to come.*

Bibliography and Sources:

Avert.com: an online resource with a wealth of information on all HIV/AIDS related topics

BBC News: "Global HIV rates at record high" reported on November 25, 2003 @bbc.co.uk

The Economist: London, England
Issues used for this essay include: November 29, 2003, November 22, 2003 , July 13, 2000, December 31, 1998

The Guardian UK: London, England. "AIDS: The first 20 years (part one)", June 3, 2001, @guardian.co.uk

First Run Features NY, NY 1991

UNAIDS: “HIV/AIDS Human Rights and Law” Speech to the 59th Session of the United Nations Commission on Human Rights in Geneva, Switzerland on March 13, 2003 by Dr. Peter Piot, Executive Director of UNAIDS. Transcript @unaids.org

World Health Organization: “Fact Sheet 274” on “Global AIDS treatment emergency” September 2003 @www.who.int/mediacentre/factsheets/2003

Fuente: everba.org/spring04/femineidad_norma.html | **Edición:** Primavera 2004 | **Fecha:** 2004-04-01

LA FEMINEIDAD QUE SE OCULTA Y SE REVELA EN LOS CUENTOS DE María Luisa de Luján Campos

por Norma V. Ferrari

La casa de las muñecas y *María Lurán* de *El miedo contra la pared*
La cajita de mariposas, *Los vestiditos* y *Las pestañas* de *Cómplices de extraños juegos*
Martita Stutz de *La libertad es cuestión de media hora*

Datos sobre la autora de estos relatos:

María Luisa de Luján Campos es argentina. Licenciada y profesora en Letras, tiene treinta títulos publicados de los cuales la mitad corresponde a producción literaria. Se ha dedicado a la narrativa, en sus especies cuento y novela, tanto para adultos como para niños. También tiene obra didáctica y ensayística y ha recibido premios del Fondo Nacional de las Artes y de diversas universidades por su obra . Actualmente integra la Comisión Directiva del C.E.N. (Centro de Estudios de Narratología).

LA FEMINEIDAD SE OCULTA EN LA INFANCIA

La obra literaria de María Luisa de Luján Campos, en su mayoría colecciones de cuentos, remite casi inexorablemente al mundo infantil. Algunos de sus títulos, significativos, son: *Cómplices de extraños juegos, Las casas compartidas, El miedo contra la pared.* De estos libros y de *La libertad es cuestión de media hora* he seleccionado seis cuentos para recorrer junto a esas niñas o mujeres-niñas aquella etapa de la vida..Estos personajes habrán de llevarnos al reconocimiento de la femineidad que estas mujeres creen poder ocultar. Si recordamos que la diferenciación sexo/género permite separar lo que pertenece al mundo de la naturaleza de lo del mundo del discurso, es decir, del mundo de la cultura, cabrá preguntarnos cómo arma esta narradora su discurso para construir la femineidad de estas niñas y mujeres-niñas que parecen habitar un reino en el que son acompañadas desde muy lejos por algún hombre.

¿Cómo imaginan estas niñas ser mujer, cómo se inmaginan mujer estas mujeres-niñas?

La construcción de lo femenino se lleva a cabo a partir de algunos tópicos (semas) como: la crueldad, el conflicto deseo-placer, el cuerpo, el miedo.

La **crueldad** encabeza la lista, ya que pareciera ser el hilo que atraviesa estos relatos y en relación con ella aparecen los otros temas citados.

En *Martita Stutz* las dos niñas amigas destruyen una foto de esa niña mítica anticipando (para el relato) o remedando (para la historia) el final de su vida.

En *María Lurán* la protagonista descarga al final toda su crueldad sobre la niña-muñeca y dice: "...le arrancaré el vestido de organza y el moño de seda hasta dejarla desnuda, y después pellizcaré y pellizcaré el trapito de su cuerpo para que el aserrín que la rellena se vuele por los aires.", estrategia por la cual la autora textual devela que se trataba de una muñeca y no de una niña.

Pero esa crueldad, al comienzo del cuento, era atribuida por la protagonista al mundo de los adultos: "La gente grande [...] es más perversa que un tigre..." y "No sé qué le harán ahora", frase que se repite tres veces, cuando en realidad es ella la que al final premedita una acción perversa. También describe como crueles a las muñecas. Sin embargo ese desplazamiento de los impulsos agresivos cesará hacia el desenlace, cuando ella se haga cargo

muñeca, la María Lurán, acaba de morirse..." al igual que el relato que llega a su fin. El asumir la crueldad como algo suyo y no ajeno, el reconocer a María Lurán como muñeca , es decir, la deshumanización del objeto, estaría marcando un abandono del pensamiento mágico y la aceptación del principio de realidad. Esto se repite en el plano del texto cuyo título remite al nombre de una persona y se cierra señalando claramente ese desplazamiento al hacer referencia a una muñeca bajo el mismo nombre. Aunque el animismo no desaparece del todo, por ahora, ya que se dice que la muñeca "acaba de morirse".

En *Los vestiditos*, Dorita, una mujer, único personaje humano , descarga toda su furia contra los muñecos que arma. Aquí la crueldad parece estar al servicio de la represión de los deseos. Castiga a sus muñecos comiendo y bebiendo delante de ellos "con fruición","les gritará insultos que estremecerán a la madre", lo hará "con el mayor placer del mundo", y una actitud de sadomasoquismo se hará presente ya que "Ha trabajado todo el día como una loca. Podría pensarse que alguien estuvo obligándola con un látigo en la mano.Pero sólo por el placer de tener dominio sobre ellos [...] bien vale la pena sufrir el cansancio".

En *Las pestañas* una de las niñas dice que vivirá sólo para mirar "cómo se mueren los demás"

En *La cajita de mariposas*, la crueldad se asocia a la búsqueda del poder entre las niñas que juegan en grupo y compiten metafóricamente con el grupo de madres que las miran.En este relato se confirmaría lo dicho por Emilce Dio Bleichmar en *El feminismo espontáneo de la histeria*, donde explica que en la primera infancia de la niña hay "...un tiempo en que la representación de la mujer en tanto género será la sede del poder" . Luego del descubrimiento de la diferencia sexual, las niñas abandonarán ese universo femenino idealizado "...y el pene del padre será elevado a la categoría de símbolo fetiche" y compensará la propia carencia fálica . La narradora-personaje-niña del relato citado dice: "!Quién sabe cuándo tendré fuerzas para ser jefa yo también! A lo mejor cuando le proponga a mamá llegar primeras [...] Hay que ver con qué rapidez se pueden cambiar los papeles".

Al final, triunfa Rosalía, la más mala, la que las castigará a todas abriendo su boca que es "...tan oscura como el patio de la palmera...". Recordemos que al comienzo del cuento la narradora llevó a lo alto de la palmera al único hombre brevemente aludido, el tío Aureliano.

El conflicto que la **relación deseo-placer** provoca en una mujer aparece en el sentimiento de culpa que acompaña siempre a los personajes.

En *Los vestiditos*, Dorita reprime rápidamente sus deseos, que aparecen cuando recuerda a su hermano "revolviéndose en la cama", o cuando reconoce a sus muñecos "corporizados". Entonces "cose[...] las aberturas de su cuerpo[...] los huequitos [...] el escote [...] condenándose ella misma a la soledad más tremenda, más absoluta...". En esta lucha entre el deseo y su negación, ella aparece "dada vuelta sobre sí misma", es decir doblada como esos cientos de miles de "dobladillos" que hizo en la vida. El texto acompaña la referencia con el abuso de construcciones dobles : "rítmico y pendular", "cose y cose", "ojo por ojo,diente por diente", "ahora y siempre", etc. También aparecen las palabras dos, doble. Así el deseo erótico, transformado en agresión y desplazado hacia los objetos, la envuelve también a ella cuya frustración la volverá "una muñeca más entre los muñecos de estopa, con la imagen exacta de prenda íntima [...]tirada..."

Esa referencia a lo doble, sin embargo, nos lleva a recordar la idea del "por lo menos dos" a diferencia de lo "uno", ya que el cuerpo femenino tiene zonas erógenas dobles: senos, labios vaginales, según Luce Irigaray en *Ese sexo que no es uno.*

En *Martita Stutz* las niñas experimentan el placer de ser como Martita Stutz,

y nos tiramos hacia atrás, igual que si fuéramos a desmayarnos". Y por ello se castigan mordiéndose las uñas hasta sangrar (masoquismo femenino). Siguiendo esta línea de la culpabilidad, la sexualidad femenina se asocia con lo sucio. Algunas mujeres lo son. "Claro que en lo de Elsita no hay misterios ni peligros como los del zaguán oscuro de las Tresguerra, o como los de la pared de la Susy con los recovecos donde hacen pis los perros y los gatos, o como el agujero del tronco del paraíso en el que por las noches duerme el ciruja que se rasca las pulgas". Cuando la mujer desobedece los mandatos, la esperan la destrucción, la locura. "La Elsita dijo que la Martita Stutz se cansó de toda esa gente que la aturdía [...] y [...] se había metido ella misma dentro del horno para hacerse una chica de ceniza, una chica invisible mejor dicho y así poder jugar donde se le diera la gana. Qué loca la Elsita.". Y cuando a la protagonista no le importan ya los peligros ni los castigos la espera la muerte, el goce sexual y dice: "De repente casi enloquezco de alegría" y luego: "Por fin estoy delante del horno encendido". Una serie de expresiones en este pasaje conectan el deseo, lo erótico con la culpa, lo prohibido: "horno encendido" donde "queman la basura", "calor de las llamas", "infierno".

La autora textual recurre a la voz infantil para mostrar la fuerza del deseo de una mujer y cómo gracias a él entra en competencia con otra (amiga/madre) en un triángulo edípico y luego la castiga por haberse atrevido, mostrando, así, el efecto de las premisas machistas de la cultura, es decir del discurso dominante del Orden de Géneros.

En *Las pestañas*, el cuerpo de la niña inválida se desplaza para ocupar el lugar donde estuvo el cuerpo de la otra, Mariene, la niña sana, así como también la posibilidad de despertar el deseo en otros, lo que parece ser privativo de ésta, se desplaza hacia la enferma y el motor de este tránsito son las pestañas arrancadas "que colocadas sobre el pecho pincharían como alfileres y no dejarían escapar los deseos hasta que se cumpliesen". Pero esta ilusión sólo durará unos instantes y el deseo se desviará hacia la destrucción: "...deseé con todas mis fuerzas que Mariene se muriera allí no más". Este desplazamiento del deseo ocurrirá cuando el cuerpo inválido haya retornado a su lugar primitivo así como el texto también retornará al inicio: la envidia de las pestañas de Mariene.

Es interesante observar que la niña que no puede seducir, que es también narradora, no menciona su nombre aunque alude a él de manera sospechosa para el lector textual : "Yo estoy conforme con mi nombre". La energía autoral, intencionadamente, no la nombra, pero sí nombra a su amiga. El texto parece indicar que la realización del deseo erótico estaría en relación con la posibili-

dad de lograr o reconocer la propia identidad, ya que como dice Drucaroff comentando también a Luce Irigaray: "La imposibilidad de definirnos y decir quiénes somos tiene consecuencias profundamente traumáticas en la subjetividad femenina: podría afirmarse que ser mujer *enferma*, que es en esta cultura una patología. [...] Las mujeres no estamos excluidas *de* la palabra pero sí *por* la palabra"

El **cuerpo** aparece siempre maltratado, es decir como lugar donde se deposita la agresión de estas féminas, y termina siempre en la aniquilación, lo que nos lleva a pensar en la autoagresión o masoquismo femenino. Así es como asistimos a los pinchazos que Dorita da a sus muñecos "corporizados", vemos la boca de Rosalía que es "oscura" como "la noche" y sirve para embrujar a las otras, el cuerpo de María Lurán que habrá de ser pellizcado repetidamente para "que se vuele por los aires". A veces no aparece aludido directamente el cuerpo pero sí los gritos de la protagonista-narradora que no alcanzan para evitar su muerte.También los cuerpos se arrastran o se exponen alegremente pero se mutilan arrancándose pestañas o se usan éstas para pincharse el pecho. Siempre el fluir del deseo, aún en las mujeres que parecen permitírselo, implica dolor y destrucción.

El **miedo** es una consecuencia lógica de la crueldad que campea en estos relatos , al punto que da título a las obras a las que pertenecen *: El miedo contra la pared, Cómplices de extraños juegos.*

Si bien los personajes juegan a arrinconarlo, buscándolo y provocándolo, finalmente estas mujeres quedan sometidas a él en los niveles más profundos de su subjetividad.

Como síntesis y conclusión sobre estos temas que fueron rastreados a lo largo de los seis relatos podemos decir que la autora textual refleja las Ideas Dominantes del Orden de Géneros cuando exhibe los mandatos que la cultura da a la mujer , así como la fuerte contradicción entre ellos y el deseo femenino, y lo que el triunfo de esta ideas desencadena en la subjetividad femenina : enfermedad, dolor, muerte.

Es notoria la calidad femenina de la autoría textual así como, tal vez, una no explícita actitud de aceptación de las teorías feministas. Diríamos que es una escritura feminista en la medida en que estos relatos muestran lo que les ocurre a las mujeres cuando se someten al discurso hegemónico de la cultura o cuando buscan subvertirlo, como lo prueba su destino final.

Así es como en *Martita Stutz* el deseo, que se realiza al costo de la locura y la muerte, es un deseo histérico, es decir generado por la cultura, y no un deseo propio, no descubierto, el cual está condenado a no cumplirse ; en *María Lurán* la mujer que no acepta culpabilizarse es destruida ; en *Los vestiditos* la frustración del deseo lleva a la soledad y la neurosis ; en *La casa de las muñecas* debe autoexiliarse del mundo y morir; en *La cajita de mariposas* una de las mujeres logra establecer su superioridad a través de la agresión para obtener el poder, actitud claramente masculina

LAS MUJERES Y LOS HOMBRES

En estos relatos los hombres no aparecen o bien son apenas mencionados como una presencia lejana. Tomaré *La casa de las muñecas,* donde hay tres personajes femeninos -la niña (narradora), su niñera, Lala, y su mamá-, y dos hombres: Lucas,el amante de la madre, y el padre. Hay una clara distinción entre el mundo femenino y el masculino. Las mujeres son víctimas, como en todos los otros relatos, de la represión y la culpa. Lala da una educación patriarcal a la niña mientras le "cuenta" la historia bíblica. La madre se atrevió a escuchar su deseo (tiene un amante) y por ello no tiene peso en la acción.La autoría textual parece convalidar el mandato cultural y por ello la "castiga".(Un estrategia necesaria para demostrar su tesis. Un acto de "extraposición" bajtiniana). Este personaje es más bien una ausencia, una autoexiliada por la culpa, que se presentifica a través del borramiento de su vínculo afectivo con su hija. Esta situación parece metaforizar el lugar de la mujer en la cultura donde se la define por lo que no tiene (falo), por la carencia, de ahí la falta de nombre del personaje (ver referencia a este tema en páginas anteriores). Lacan había dicho que la mujer no existe en el Orden Simbólico, es decir en la cultura. Es así como este personaje se define por su ausencia. Aunque tenemos algunos datos acerca de ella, nunca toma contacto con la protagonista y todo el peso dramático que tiene en el desenlace está dado justamente por su falta de acción, por su extrañamiento. Esto parece dar la razón a Sigrid Weigel, que, en *La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres,* dice acerca de éstas y citando a Licia : "Están dentro de la historia en una posición especial de exclusión en la que han desarrollado su propio modo de experimentar, su manera de ver las cosas, su cultura [...] ...la mujer está a la vez *involucrada* y *excluida* en el orden masculino".

A través del personaje de la madre, la autora textual parece mostrarnos el discurso dela cultura que dice que las mujeres que escuchan al cuerpo no pueden ser buenas madres, es decir establecer una relación amorosa plena .Se muestra así la disociación que las ideas hegemónicas del Orden de Géneros conllevan al dividir a las mujeres entre buenas y malas en virtud de la realización o no de su deseo. El resultado de esta visión esquizofrénica de lo femenino será el estallido que habrá de sufrir la niña y que el texto materializará en las innumerables veces que aparecerán las palabras "gritos", "gritar" con que el relato y la historia llegan al final.

Los dos hombres de este cuento, el amante y el esposo/padre, son también

mundo de la naturaleza y el mundo de la cultura, pilares sobre los cuales se construye todo lo humano, vuelve a darse en el mundo masculino pero no con el mismo tratamiento que la energía autoral había dedicado al mundo femenino .El amante es rescatado por el trato afectuoso hacia la niña, a la cual regala la "casa de las muñecas", objeto muy significativo en el relato, ya que además de darle el título (nombre) será metafóricamente el mundo a donde deberá ir a autoexiliarse la niña, repitiendo la actitud disociativa, enferma de la madre pero de otra forma: la protagonista buscará la muerte. Es decir que el personaje del amante es valorizado por la energía textual, que reproduce una vez más el Orden imperante.

El padre es el dueño de las palabras, de los mandamientos, de la escritura, es decir del logos. Reúne las características simbólicas de lo masculino: "Cuando me enseña catecismo, Lala me lleva al escritorio de papá [...] donde gracias a los libros y a las puertas cerradas, todavía se respira aire puro.

"En el escritorio de papá las palabras se descuelgan de la biblioteca, y mientras recito los mandamientos [...] las tablas en las que Lala cuenta que estaban escritos parece que nos encierran para siempre [...] puertas de piedra que nunca podrán abrirse". El logos clausura la realización del deseo.

Lala es la que transmite la cultura, la palabra del padre. Actividad femenina, como Lacan afirma. Cuando se sale de este Orden Simbólico sólo esperan la locura y la muerte.Así la niña entra en otra realidad al igual que el relato, que toma la vía de lo fantástico : "Mis gritos inflan la casa como un globo, echan hacia atrás las paredes, hacen crecer los muebles ..." y al final "... cierro la puerta con llave [...] para que no entren los ladrones de este aire que yo sola tengo derecho a respirar". Digamos, además, que el género fantástico sirve a la autora textual para construir la metáfora de la destrucción de la mujer. Aquí donde Todorov no vería la realización plena del relato fantástico ya que está al servicio de la alegoría, Barrenechea encontraría una expresión cabal. Lo mismo ocurre con *Martita Stutz*.

El padre, que Freud y Lacan juzgan fundamental en la valorización narcisística, ya había aparecido cuando el texto metaforizaba el deseo edípico: "Entonces cuando papá me lleva por delante, papá me levanta en brazos y me tira por los aires, y eso es algo tan estupendo que no lo cambiaría por nada. Por nada, por nada. En la barriga se me mezclan el miedo y las cosquillas, pero al final todo es bueno porque papá nunca me dejaría caer". Es por ello que los dos hombres, como dos aspectos de lo masculino, son valorizados por la energía textual en relación con la niña, en contraposición con lo que ocurre entre ella y su madre quienes, al no poder amarse por estar "construidas por un discurso que todo el tiempo entra en colisión con una diferencia inefable de la que el discurso no puede dar cuenta [sufren] la opresión desde un lugar radical, existencial que [las] atraviesa" según la interpretación que Drucaroff hace de Luce Irigaray. El estallido habrá de producirse por ese hiato tan profundo que el orden simbólico imperante ha creado entre las palabras y las cosas, logos y realia.

Y los gritos finales de "llamen al padre, llamen al padre" no alcanzarán para evitar el desenlace.

En *Martita Stutz*, la protagonista prefiere abandonar, ya transcurrida gran parte del relato, la lucha por el poder con su amiga y con su madre y atraviesa el límite de esa "zona prohibida" para encontrar al hombre, ser fantasmagórico que le dice "vení,vení conmigo para siempre". Esto ocurre al final del juego de las escondidas, cuando ya "...la Elsita dejó de contar" y aquí el significante "contar" cobra un doble significado, importar y relatar, aunque de números se trate, como veremos más adelante.

Ese hombre será quien la ayude a reconstruir su narcisismo devaluado y le permitirá a la niña reconocerse como mujer ("...Grito mi nombre [...] Porque soy Martita Stutz"), aunque el relato fantástico la mimetice con otra. Dio Bleichmar describe a la histérica "dirigiéndose a un hombre para que le diga quién es". Martita Stutz dice: "El hombre, aunque no cuenta como la Elsita,

propio deseo, que fue lo que ocurrió a lo largo del juego/relato. Y así como Elsita, también la narradora-personaje dejará de contar.

En *La cajita de mariposas,* Rosalía, la niña perversa, trae de regalo una cajita, objeto con el cual se erige en una Pandora-niña, ya que será responsable del terror y el asco de Felisa ante las mariposas muertas, así como el personaje mitológico fue la mujer considerada responsable de los males del mundo: "La cajita parecía no pesar nada,nada.[...] Parecía que desde dentro iba a salir Aladino, o un ángel, o a lo mejor el mismo diablo". Es interesante observar que la narradora-personaje llena esa cajita-fuerte símbolo de cavidades femeninas en el imaginario patriarcal- con el producto de su fantasía y aunque da varias posibilidades todas ellas pertenecen al mundo de lo masculino, ese padre que rescata a la niña de la lucha con su madre. Pero la realidad develará luego que el contenido de esa caja tiene una connotación simbólica femenina: "mariposas muertas". El estupor invade a Felisa, quien para no caerse se apoya en la palmera, lugar donde la autoría textual coloca, "elevándolo", al único hombre del relato.

ELLAS TEJEN LA TRAMA

El contar, dice Lacan, es un trabajo de la mujer. Estos personajes femeninos encuentran un sostén en el contar y es así como tejen su texto, su discurso. Arman su ser mujer en el entretejido de discursos que las habitan.Ya sea contar los números en el juego de las escondidas en *Marita Stutz,* o los cientos de miles de dobladillos hechos por Dorita en *Los vestiditos,* o los secretos de Mariene a su amiga inválida en *Las pestañas,* o los cuentos sobre las tablas de los mandamientos de Lala en *La casa de las muñecas,* o los cuentos que hacen la niña, su mamá y su muñeca en *María Lurán.*

Cuando, en el juego de las escondidas se cuentan los números, se llega hasta más allá de mil. Ese estiramiento del contar, que no estaba previsto y sorprende a la narradora-protagonista, se hace necesario para posibilitar el tránsito de niña a mujer, con la ayuda de otra mujer. Al respecto, podemos recordar a Gayle Rubin quien, en *Tráfico de mujeres,* nos da algunas claves para pensar que, aquí, la que cuenta "entrega" a Martita al varón que la "matará". Ese contar es una red que sostiene, un tiempo que transcurre para hacer posible el "pasaje". Dice ella que la amiga le "regala el tiempo". El relato es tiempo, es el transcurrir. Paralelamente, el relato de este contar los números es lentificado por la autora textual, se hace más denso por la inclusión de imágenes que abren la entrada al mundo fantástico y se concreta así dicho pasaje no sólo en lo referencial sino en lo textual. Metatextualmente podría leerse que el contar, el relatar es la única manera de hacer posible lo que ocurre: el cuento.

En *María Lurán* hay una referencia metanarrativa al artificio de contar. Aparece el relato dentro del relato. La narradora cuenta la historia de una niña que no quiere engañar a su amiga contándole como verdaderos los cuentos que su mamá le cuenta, no quiere "jugarle sucio". Aquí la autora textual hace un juego con el lector textual, al cual hace creer que ese personaje con el que dialoga la niña es otra niña pero luego se descubrirá que es una muñeca. Es decir, la autora textual trama un "engaño" al lector, lo cual fue descalificado poco antes por el personaje : "...hubiera querido engañarla y decirle que [...] la Betty no existía más que en los cuentos..." Allí comienza el "engaño" al lector, la ficción dentro de la ficción. Pero la "autora textual" parece querer reivindicar a la literatura de toda presuposición de engaño y decirnos que es parte de la realidad, defiende la verdad de la ficción y le hace decir a su personaje: "La Betty existe y es tan de carne y hueso como nosotras". La autora textual, a través de su narradora, construye otro nivel de narración, la de la segunda ficción, y así la niña dice: "Ya que estábamos, para qué iba a ahorrarle datos. Le conté todo". Además, esta segunda narradora crea un personaje, la niña María Lurán, de la cual dice que "... su voz suena como si fuera prestada". Continúa la estrategia autoral de "engaño al lector".

Como se acaba de ver, en este cuento se hace también un interesante juego entre el valor literal y el metafórico de las palabras, puesto al servicio del

el lector a quien se le asigna el papel de constructor de la figura literaria, la hipérbole, que descubrirá inexistente al final. Así la niña describe a la muñeca que el lector toma por su amiga: "... tenía en la cara una expresión muy extraña,como nunca había visto yo en ninguna chica: sus párpados estaban fijos...", "estaba inmóvil", "gesto de sonrisa".

En otro momento la autora textual /narradora se burla abiertamente del lector aunque éste aún no lo perciba, es cuando la niña dice de su amiga lo que se diría del lector: "Cayó como un chorlito.Como un pajarito zonzo, mejor. O como un ratón en la trampera."

EL DISCURSO QUE LAS CONSTRUYE

Como diría tal vez Elsa Drucaroff, en relación a lo expresado en *Mijail Bajtín, la guerra de las culturas,* la autora de estos relatos no puede salir de "la cárcel de la subjetividad", ya que se hace evidente en ellos el proceso de la enunciación, lo cual no es sorprendente en la literatura escrita por una mujer.

Esa subjetividad se hace visible a través de las huellas de la enunciación, es decir las marcas del narrador así como las del narratario, en el enunciado.

Los tiempos verbales son los del discurso y están acompañados por enunciatemas, deícticos de lugar y de tiempo. En *Los vestiditos* dice la narradora en tercera persona: "Ahora es más alegre y fácil la búsqueda"; "Hoy es jueves. Llegarán temprano..."; "Allí José, con su pantaloncito...". Este relato, aunque narrado en tercera persona (la no persona de Benveniste o la única persona posible para la representación del sujeto completo para Bajtin), construye una tercera persona que, a decir de Drucaroff comentando al teórico ruso, no puede escapar de "la engañosa prisión del tiempo y del espacio de la enunciación".Es decir que Dorita, este "héroe semiótico" como lo denomina Bajtin, se construye en simbiosis con el "narrador".

Esto hace que la narradora no se pueda alejar de los sentimientos y pensamientos del personaje y casi se diluya el límite que separa a una "persona" de otra. Es por ello que sentimos la mirada complaciente y compasiva de la narradora cuando dice: "Ha trabajado todo el día como una loca. [...] bien vale la pena sufrir el cansancio"; "Los que quisieron ganarle de mano [...] atormentándola [...] están presos y la contemplan con una sonrisa estúpida que se mezcla por momentos al tufo del horno encendido".

El uso de subjetivemas "loca", "bien vale la pena", "estúpida" son marcas del narratario también, ya que ponen en evidencia el deseo de la narradora de sensibilizar al lector textual hacia el personaje y también de convecerlo de su fracaso como cuando dice: "Todavía hay un rayo de esperanza. A cualquier precio.Tiene que haberlo. Su triunfo no puede haber sido aparente y terminar de esta manera. Y la derrota, no es más que una falsa tragedia".

El punto de vista narrativo se evidencia en el uso de la primera persona que impera en cinco de los relatos, con un narrador-protagonista en casi todos; se produce así una identificación entre quien narra y quien realiza las acciones. A decir de Genette, se unifican "qui parle"y "qui perçoit". En cambio, *Los vestiditos* es el único relato narrado en tercera persona, donde "qui parle" no coincide con "qui perçoit". En ese relato el narrador es el focalizador, ya que desde su visión se cuenta, y la focalización es interna, según la especificación de Genette. Es decir que hay un narrador omnisciente que conoce todo lo que le acontece internamente al personaje y además, en este caso, comparte su voz de narrador con la del personaje e innumerables otras voces que lo habitan: las de su madre, su maestra, amigos, hermanos, el texto bíblico. El modo de expresión de esta polifonía es el discurso directo y fundamentalmente el indirecto libre. Dice la narradora: "Dorita es una mujer joven. ¿Cuántos años, Dorita? ¡Qué importa cuántos! Porque para cuánto puede dar Dorita todavía. ¡La pucha! Y es inconcebible envejecer así, cruzada una mano sobre la otra". Aquí vemos cómo la narradora dialoga desde Dorita consigo misma y cómo reflexiona, desde la identificación con el personaje, en la frase final de la cita. Luego asistimos al lamento del personaje a través de

ellos que la encadenaron a la soledad". La voz de la madre se hace explícita al principio de esta cita pero inmediatamente aparece el pensamiento de Dorita y también la voz de la narradora: "Se sabe que el trabajo es la maldición bíblica , y eso lo repetía su madre modista hasta el cansancio. No. Trabajo que la esclavice no aceptará.[...] Ahí está. Eso es lo que precisa". En este otro pasaje aparece la voz de Dorita fundida con la de la madre, el mandato bíblico y otra vez la voz de la narradora: "Porque todos se fueron sin pensar en ella. Que viaje. Que aquéllas, con unas amigas. Que los demás, el matrimonio. Es ley casarse. Formar pareja. Creced y multuplicaos. Ella está sola".

En *Martita Stutz*, la niña también es invadida por la voz de la madre: . "...mamá [...] también dijo un montón de cosas, eso es por desobedecer y caen en cualquier trampa y quién perdió de vista a los chicos y leerán el diario para ver cómo hace falta tener cuatro ojos".

Esta diversidad de voces que habitan opresivamente a los personajes muestran de manera explícita el carácter dialógico de la conciencia humana, como explica Drucaroff refiriéndose al teórico ruso Voloshinov: "el modo en que hacemos *yo* el discurso *otro*". Sin embargo, el texto en su totalidad constituye una polifonía monológica ya que en todos los casos hay por detrás una voz única, la de la autora textual que no entra en diálogo, no polemiza con ninguna de todas esas voces que habitan a las mujeres. Solamente las exhibe, no las deja ser. Así, esta energía textual se erige en contrincante de la voz hegemónica del Orden de Géneros pero en un sentido monológico.

El discurso de María Luisa de Luján Campos se materializa en una lengua sencilla, coloquial, que remeda el lenguaje infantil. Son niñas las que cuentan estas peripecias que les ocurren y que llegan siempre a la tragedia. Es por ello que se usa mucho la repetición, propia del lenguaje poco fluido o pobre de los niños. Así un personaje dice: "...grité con el grito que dan los indios..."; "... ella contando y contando..."

. La presencia de los diminutivos recuerdan la forma en que una madre se comunica con sus pequeños, lo cual está al servicio de la historia, ya que estos personajes están habitados o más bien invadidos por la palabra materna .Esto se hace evidente en los títulos, además, del resto de la obra : *Los vestiditos, Martita Stutz, La cajita de mariposas*.

La presencia del pronombre de primera persona es coherente con la subjetividad del discurso y también con el lenguaje infantil: "Yo sigo el camino de la música"; "Porque yo soy Martita Stutz. !Yo soy Martita Stutz! !Yo soy Martita Stutz!".

El contraste entre las historias, siempre con final trágico y el discurso inocente, con el nivel de superficialidad propio de lo infantil, sirve a la sorpresa e impacto emocional en el lector textual. Constituye un ejemplo de "extraposición", ese momento de la creación que Bajtin reclama para que se logre un objeto estético, una vez realizada la "vivencia".

Es llamativa la referencia a números en tres de los relatos. En *Los vestiditos* se mencionan el dos,el veinte, el doscientos, es decir la duplicidad, y luego combinaciones diversas sobre la base de la unidad: diez, cien, un millón. (Ya hemos hecho referencia en este trabajo a la relación entre lo uno y lo doble). En *Las pestañas* aparecen el uno, el diez, el cien. En *Martita Stutz* se mencionan desde el uno hasta el mil ciento tres. Puede decirse que el texto dice o materializa lo que hace que es "contar" .

Los personajes cuentan números mientras que la narradora y a veces ellos también cuentan historias.

Recordamos a Irigaray cuando habla de "lo múltiple, incontable de la femineidad".

castigadas. María Luisa de Luján Campos *percibe* pero no *comprende*.

Respecto de la ambigüedad que suele caracterizar a las producciones femeninas (en cuanto por un lado denuncian el lugar subalterno de la mujer mientras utilizan estrategias propias de la cultura patriarcal), dice Sigrid Weigel, en *La mirada bizca sobre la historia de la escritura de las mujeres*, que esas escrituras femeninas que constituyen un mensaje anticipatorio no carecen de ambigüedad, de contradicción, entre la protesta de los personajes femeninos y la postura afirmativa del texto, pero ella las considera igualmente válidas ya que la autoría textual puede seguir siendo conformista, castigando o permitiendo la renuncia de su heroína, y aún así el mensaje puede alcanzar a las lectoras de manera subversiva.

Bibliografía citada en este trabajo

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal.* México, Siglo XXI, 1982.

Dio Bleichmar, Emilce. *El feminismo espontáneo de la histeria. Estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad.* Madrid, Adotraf,l985.

Drucaroff, Elsa. "Mujeres que escriben sobre ellas mismas. Literatura y subjetividad" [Comentario sobre Luce Irigaray. *Speculum de l'autre femme.* París,Minuit, 1974.Traducción de E.D.]

Drucaroff, Elsa. *Mijail Bajtín, la guerra de las culturas.* Buenos Aires, Almagesto, 1996.

Lacan, Jacques. *Ecrits.* París, Seuil, 1966.

Weigel, Sigrid. "La mirada bizca sobre la historia de la escritura de las mujeres" en *Estética feminista.* Barcelona, Gisela Eckert edit., 1986.

Otra bibliografía utilizada

Barthes, Roland. "La muerte del autor"en *El susurro del lenguaje.* Buenos Aires, Paidós, 1987.

Benveniste, Emile. *Problemas de Lingüística General, I.* México, Siglo XI, 1972.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)"en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy.* Buenos Aires, Monteá- vila,1978.

Drucaroff, Elsa. "Orden de clases/ Orden de géneros: en la palabra muerde el perro" en *Homenaje a Aída Barbagelatta.* Buenos Aires, 1997.

Drucaroff, Elsa. "La lección de anatomía: narración de los cuerpos en la obra de Ana María Shúa" en *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shúa.* Edición de la O.E.A., 2001.

Freud, Sigmund. "Sobre una degradación general de la vida erótica", ensayo Nº LXVII vol. 9 de *Obras completas*. Buenos Aires, Ediciones Orbis, Hyspamérica, 1988.

Gasparini, Sandra. "Típicas atracciones genéricas: fantástico y ciencia ficción. Luisa Valenzuela, Elvio Gandolfo, Angélica Gorodisher" en vol. XI "La narración gana la partida". [Volumen dirigido por Elsa Drucaroff] en *Historia*

Emecé, 2000.

Genette, Gerard. "Discours du récit" en *Figures III*. París, Seuil, 1983.

Muraro, Luisa. *Dos agujas o crochette. Relato lingüístico-político sobre la enemistad entre metáfora y metonimia*. Milán, Feltrinelli,1981. Cap. 1. [Traducción de Elsa Drucaroff].

Muraro, Luisa. *El orden simbólico de la madre.* Madrid, Horas y Horas, 1994.

Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces.* Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Reis,Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario.* Madrid, Gredos, 1985.

Shklovsky, Victor. "El arte como artificio" (1917) en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* [Antología preparada y prologada por Tzvetan Todorov. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976].

Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. México, Coyoacán,1995.

Vasallo, Isabel. "Típicas atracciones genéricas: el punto de vista" en vol. XI de *Historia crítica de la literatura argentina ,* op.cit., p. 217.

Datos sobre la autora

Prof. en Letras (UBA).
Docente de los I.S.F.D. (Instituto Superior de Formación Docente)
Nº 56 de Laferrere y Nº 88 de San Justo (Prov. De Bs.As.).
Coordinadora de Talleres Literarios.
Autora de *Contra la norma* (1992), prosas poéticas y relatos.
e-mail: normav_ferrari@hotmail.com
Dirección postal: Cangallo 259- (1704) Ramos Mejía – Prov. de Bs.As.
tel. 4654-9895

Fuente: everba.org/spring04/baudeleriana.htm | **Edición:** Primavera 2004 | **Fecha:** 2004-04-01

BAUDELERIANA

Astucias que le son y astucias que no le son
dijera Ovidio: los tacones
le son, ojalá altos, lo bestial
visible, los pezones, no importa
lo exiguo del formato, el beso
bien pintado, parisino
el aroma, azulosos
sin exceso los párpados, sigiloso
el zarpazo drogo y longilíneo
de su altivez, visionario
el fulgor, especialmente eso, visionario el fulgor.

Y, claro, áureos los centímetros
ciento setenta del encanto
del tobillo a las hebras
torrenciales del pelo. -"Piénsese
irrumpe entonces a esa altura Borges con asfixia, ¿quién
sino el Aleph pudiera entera esquiza y
baudeleriana así olfatear, besarla en el hocico,
durarla, perdurarla en su enigma, airearla,
mancharla por lo hondo hasta serla, al galope
tendido del tedio?. ¿Quién,
especialmente eso, la hartara?"

Especialmente nada, muchachos, ¡videntes
de otra edad! ¡Borges,
Publio Ovidio!, nada: lo cierto
es que no hay nada, salvo
cada 28 sangre
de parir y ése es el juego. De ahí vinimos viniendo los
poetas malheridos aullando
mujer, gimiendo
hermosura, Eternidad
que no se ve: especialmente eso, muchachos,
que no se ve.

Gonzalo ROJAS
París, noviembre 2003

Fuente: everba.org/spring04/laristra_luisa.htm | **Edición:** Primavera 2004 | **Fecha:** 2004-04-01

LA RISTRA

Con una ristra de ajíes en el muro se puede atravesar el invierno.
Hacer como que no existen los estragos del dinero, las arrugas ni la fatiga de vivir.
Con ella se pueden machacar derrotas. Y sentarse con aparente indiferencia en un banquito,
la puerta entreabierta, desmenuzando en hebras finísimas la urdimbre de historias enrevesadas. Pieles y sudores afines con que neutralizar ejércitos hostiles.

Tarde o temprano los ángeles llegarán cargados de advertencias
O promesas. Con sus cuentas de diezmos a pagar. Que para esto están.

La rosa de los vientos, el firmamento, el ocaso en el alhajero de los chiles.
Aunque por la Sangre de Cristo, por Santa Fe y Taos falte el mar.

Luisa Futoransky

Fuente: everba.org/spring04/esther_graciela.html | **Edición:** Primavera 2004 | **Fecha:** 2004-04-01

Esther domina el tiempo

por Graciela Falbo

Esther domina el tiempo. Aprendió a hacerlo con firmeza cuando llegó a vivir a este país. Vino con expectativas y sueños de su Liberia natal. Estados Unidos le ofreció la gran oportunidad. Esther estudia en una universidad, vive en una habitación alquilada y come arroz todos los días; con orgullo dice que el arroz es la comida de su pueblo. Pero a veces, los domingos, en la iglesia, le dan carne y ella también lo agradece. Una vez por mes llama a sus hijos por teléfono, son dos adolescentes, quedaron en Liberia con la abuela. Si Esther consigue un buen trabajo, tal vez tendrá dinero suficiente como para traerlos y pagarles la universidad.

Para conseguir ese trabajo primero tiene que terminar su carrera. No puede perder tiempo. Se levanta a las seis, estudia hasta las ocho; ocho y cinco entra en el baño. Tiene una rutina precisa, la ayudan los horarios precisos de esta sociedad donde vive. A las nueve y cinco toma el bus todos los días, nueve en punto baja a la parada, nueve menos cinco mira por la ventana a la calle, su chaqueta y su cartera están sobre el mostrador de la cocina, cerca de la salida, esperándola.

Hace dos días Esther creyó que era viernes y se lavó la cabeza, enseguida se puso a cocinar su comida para la semana, a mitad de la tarde algo sucedió. Miró la gran olla que hervía llena de arroz, sintió su pelo mojado y miró el reloj. De inmediato sobrevino la pregunta ¿Qué día es hoy?. A eso siguió un súbito mareo, ¿qué día es hoy?. De pronto comprendió que era jueves, quedó atónita. Solo un momento. Enseguida le subió una risa. Luego, el resto de la tarde sonrío y le contó a todos cuantos veía su equivocación. Contaba y reía, reía y reía.

Nunca le había pasado y jamás le volvería a pasar. Por unas horas, distraída, se había hecho a sí misma una jugarreta. Haber dejado el tiempo suelto como el pelo de una joven la hizo reír. Que ocurrencia. Fue ese solo día. Hoy domingo a las nueve en punto salió para la iglesia, y ayer sábado a las ocho de la mañana, limpió el baño arrodillada en el piso con cepillo y detergente, le lleva una hora exacta, hasta las diez. Todos los sábados a las diez el baño queda reluciente. Ya se sabe que la vida es salvaje, que la naturaleza no tiene horarios fijos y que siempre la puede sorprender, pero Esther busca la mejor manera de domesticar el tiempo. Ya aprendió ella qué es lo más conveniente, con qué cosas es mejor colaborar.

Fuente: everba.org/spring04/esperando_paula.htm | **Edición:** Primavera 2004 | **Fecha:** 2004-04-01

ESPERANDO INSTRUCCIONES

por Paula Winkler

Cada vez que suena el teléfono, un aparato pequeño, ligeramente oval, color gris, y neutro (como son todos esos aparatos) mi cerebro hierve, porque pienso que es Ernesto, que su voz está pegada ahí, al otro lado del teléfono, dispuesta a trasmitir la orden de mando, que yo ejecutaré después con toda alevosía, pues algunas mujeres no podemos resistirnos al encanto de ciertos hombres. El teléfono ligeramente oval, de color gris, y neutro, está ahí presente, para desafiar mis sueños. Haga lo que haga, ese aparato siempre está a la vista, con la luz intermitente, a la que le presto atención con la disciplina escolástica de alguien que teme. No vaya a ser que me desconecte del mundo, de los comentarios indiferentes de mi madre a quien poco le importo, que uno de estos días llamen de la oficina para avisar que me despidieron, o que se me diga que no fue acreditado el pago de los alquileres por ese horrible departamento en el que he instalado mi madriguera. Sobre todo, temo desconectarme de Ernesto, de su voz aguardentosa y protectora, que me invade con sorpresas, mediante la única y sencilla maniobra de abrir la tapa metálica del celular. La voz aguardentosa de Ernesto dura lo necesario como para que mi averiada embarcación amarre en puerto seguro, pero también desaparece de un saque cuando la tapa vuelve a su posición normal. Así que debo prestar atención a la luz intermitente, que siempre está ahí y que es la *pole position* de una carrera vertiginosa que Ernesto y yo decidimos largar hace algunos meses. La carrera vertiginosa comenzó en una fiesta familiar (de ésas que provocan bostezo porque se arman para conmemorar algún suceso, que va perdiendo su importancia a medida que pasan los años y que, obviamente, nunca nadie recuerda). Ernesto es un hombre agradable, algo entrado en años, con alguna onda en los cabellos blancos que caen sobre su frente y tiene unos ojos rasgados, color púrpura (iguales a los de Elizabeth Taylor) que le iluminan el rostro. Su caminar inquieta. Sin embargo, hay que verlo andar a la distancia para saber que es un hombre muy astuto, (de otro modo, no sería capaz de decir lo que dice en nuestros encuentros con tanta naturalidad, ni de exhibirme esa potencia que despliega como siempre: irreverente). Cuando estamos juntos compartiendo las sábanas de algún hotel cinco estrellas (pues, según él, yo soy su princesa) a Ernesto le encanta sacar el revólver y que juguemos a la ruleta rusa, dice que es la mejor forma de evitar cualquier enfermedad incómoda; un modo fácil de perpetuarse hasta que la señorona vestida de negro aparezca. Cuando me toca, o cuando me habla, el aire que respiro se impregna de mariposas, y cuando yo me apropio de sus manos y le estampo un beso, intuyo que también él siente el aroma de todas las flores que huelo al verlo. Si no fuera por el teléfono gris y neutro, que trasmite la voz protectora y aguardentosa de Ernesto, yo sólo me zambulliría en el agua fría de un baño improvisado y vacío. Pero por ahora él está ahí, me llama, me susurra, que mis rodillas son dos puntos cardinales en las columnas que me sostienen, que mis pechos están hechos a la medida de sus besos, que la cadencia de mi cuerpo roba la intensidad de sus sentidos ... y yo le creo. ¿Por qué no?, si mi cuerpo tiene esa cadencia, y mis rodillas articulan unas piernas largas que invitan al goce de cualquiera. Por ahora, no puedo sino creer cada frase de este hombre, que me devora cada vez y mece mi cuerpo entre sus brazos, ya que (según Ernesto) soy una mujer-niña, la mujer que él se inventa y yo ejecuto, en el borde de la cama, dentro y fuera de ella. El celular es el cómplice sonoro de nuestras andanzas que, imperturbable, exhibe la luz verde. Pero hoy la carrera vertiginosa que iniciamos hace un par de meses continúa sólo en el imaginario de mi cerebro, que no hierve, pues el teléfono (ese aparato neutro, ligeramente oval y de color gris), pese a estar encendido, no suena. Y por lo tanto los dedos temblorosos de Ernesto no quitan, con su mirada en flama, mi vestido, ni escucho su voz aguardentosa, y mis rodillas y mis pechos han dejado de ser, en este instante, las partes que él siempre desbroza. Paso largo rato viendo la luz intermitente del teléfono. Espero, paciente, frente al monitor de la computadora, hago algún garabato, improviso escrituras. Llego a casa y me baño. Nada, la luz verde continúa desafiándome y titila. Así continúan los minutos de las horas que apenas noto, el tiempo ha dejado de ser el desmesurado tránsito hacia un

todo parece adormecer, en una noche distinta, oigo el sonido del celular. Abro, feliz, la tapa metálica (es Ernesto) y ahí está su voz protectora y aguardentosa, que trasmite la orden para ser cumplida sin chistar (como lo hago siempre, en el borde de la cama, dentro y fuera ella). Sólo que esta vez, para cumplir su mandato, debo ir (como sonámbula) hasta el escritorio. Voy tranquila, sin pensar, y abro el cajón. Extraigo el arma que Ernesto me regaló los otros días, cuando le dije que sin él no podía vivir, porque estando sola no se impregna el aire que respiro con perfume de rosas. Vuelvo al dormitorio, y en el borde de la cama, para que Ernesto sepa que su orden fue cumplida, disparo con fuerza el revólver que él me regaló. Alcanzo a oír el disparo, que seguramente trasmite el teléfono, ese aparato neutro, ligeramente oval y de color gris, en el que yo confiaba y había depositado todas mis esperanzas.

del libro CUENTOS PERVERSOS Y POEMAS DESESPERADOS

Página en negro. (Primavera en Madrid).
por Lucía Iglesias Kuntz

Han muerto en Atocha 190 personas y los bares siguen abiertos hasta las seis de la mañana, aunque detrás de la barra exhiben entre botellas lazos de whisky negros.

Ciento noventa muertos y en la estación arden por ellos ciento noventa mil velas por lo menos. Un cartel escrito a boli dice que los ecuatorianos sufren con nosotros y que Costa Rica por la paz, mientras que en Sevilla más personas que sevillanos hay corean la consigna más humana: "Madrid, amigo, Sevilla está contigo".

En una abadía convertida en teatro -lo que debieran ser todas las abadías- tañen las campanas y antes de la función suenan en el jardín fúnebres gregorianos. En la platea, el público lleva pegados en las camisetas carteles de "No a la guerra" porque pasan sin escalas de la manifestación a Ionesco.

Camino a ganar o perder en el Calderón, la plantilla del Betis se detiene en Atocha a encender por los muertos más velas todavía. Que viva er Beti manque pierda, aunque en los andenes se hace carne la expresión "silencio sepulcral".

Han pasado diez días que parecen cien y toda la semana hay actos de agravio y desagravio en plazas, estadios y en la Puerta del Sol. Cientos de vallecanos madrugan hoy domingo para correr una maratón por su amigo Gonzalo, ingresado en cuidados intensivos con los tímpanos reventados. "Va por ti Gonzalo", se lee en los dorsales, mientras que vecinos de Guadalajara plantan 190 árboles porque quieren "sembrar vida que no arranque la muerte".

Los diarios no dicen nada que interese leer y en la portada del *Economist* sale un póquer de ases con uno tachado: Bush, Blair, el primer ministro de Australia y Josemari, *el Bochado.* En Francia la gente vota a la izquierda, en Bagdad mueren veinte aniquilados por más bombas, anuncian veinte más en Ashdod y todo se vuelve Madrid.

En los funerales de Estado, el pueblo madrileño recibe al presidente con el odio con el que se mira a quien siembra vientos: "Señor Aznar, le responsabilizo personalmente de la muerte de mis dos hermanos", le dice un ciudadano. Una fila más atrás llora desconsolada la segunda dama en funciones.

Neruda cumple cien años, pero sus versos ("Madrid se llevó a la tumba la mitad de su alma") parecen de hoy. Una señora ecuatoriana encuentra junto a la estación a una nena de tres años y promete cuidarla como si fuera propia: "Sáquela, sáquela en televisión", le dice a una reportera, " a ver si la ve su mamá, que yo mientras la cuidaré como si fuera mía". Nilda, la madre, la ve desde la cama de un hospital y al menos hay un final feliz en toda esta desgracia.

En *La Taberna del Mono,* donde alguna vez un hombre me besó, la gente esnifa en los baños y un alemán guapísimo que sirve copas se aparta para que la gente lea pegados al espejo los versos eternos de Blas de Otero: "Me queda la palabra". Nieva en Madrid esta madrugada de marzo, pero, salvo la nieve, cualquier otro esbozo de explicación resulta improcedente.

ph15 es un espacio de creatividad y expresión a través de la fotografía, destinado a chicos y adolescentes que viven en uno de los barrios de emergencia más violentos y marginales de la ciudad de Buenos Aires: la Villa número 15, denominada "Ciudad Oculta".

El proyecto, empezó en Agosto de 2000, al azar de un encuentro entre el fotógrafo Martín Rosenthal y un grupo de chicos de la villa que querían aprender fotografía. El Taller se realiza en el Centro Juvenil Conviven, Centro de Convivencia para la Familia, que dirige Valmir S. Vieira.

El grupo se reúne todos los sábados en el Centro Juvenil Conviven. Martín Rosenthal coordina el taller, con la colaboración voluntaria de estudiantes y profesionales de la fotografía.

Las actividades del Taller están orientadas al despliegue de la creatividad fotográfica como nuevo lenguaje de expresión. A través del aprender a mirar y mostrar las distintas realidades de sus vidas, tanto de forma individual como grupal, se enseña a los chicos a explorar todo lo que los rodea y a expresarse a través de su propia mirada, con otra perspectiva. Sin dejar nunca de lado la búsqueda de la calidad artística, el Taller genera un espacio de formación de identidad y les permite apropiarse del lugar en el que viven, descubrir nuevos espacios e interactuar con lo que los rodea. Los chicos registran su cotidianeidad de manera muy espontánea y libre, legitimando plenamente la expresión artística de sus identidades marginales.

Nanci Alfonso

En algunas ocasiones me costaba encontrar la forma de que mis fotos reflejaran lo que yo quería mostrar. Al empezar a sacar fotos desde colectivos o trenes fue distinto. Con estas imágenes sacadas desde los viajes a la casa de mis tías, al colegio, empecé a observar más a la gente, los detalles, sus expresiones, e imaginarme sus vidas, sus historias. En ellas veía imágenes de ternura al ver a un hombre jugando con su hijo, de soledad cuando veía personas solitarias cruzando la calle, me imaginaba algo que quizás no tendría nada que ver con ellos. A través de ellas podía expresar mis sentimientos, mis estados de ánimo, mi forma de ser.

Natalia Godoy

Cuando saco mis fotos en especial los pasillos, siempre ando loca, gritando, divirtiéndome con mis amigos.
Me encanta sacar lo que es muy mío, los pasillos son parte del lugar donde vivo, y me da orgullo mostrar a través de las fotos dónde vivo.

Juan Alfonso

Chapas oxidadas, cables, basura, son reflejos de historias que transitan diariamente estos caminos, quizás sin notar esta extraña belleza que me rodea al sacar una foto.

Angel Alfonso

La fotografía me sirvió para ver mejor lo que había a mi alrededor. Cosas que antes no veía y pasaban desapercibidas. Cuando empecé a sacar fotos, me ponía a observar todo más detenidamente, esperando ver una buena imagen para fotografiarla. A veces al ver mis fotos no sabía si lo que sacaba era bueno o no, a veces veía una imagen que me gustaba pero no encontraba la forma de convertirla en una buena fotografía.

Mariela Paniagua

Hola! Espero que al ver mis fotos sientan lo mismo que sentí yo cuando saqué las fotos. Me me encanta que vean mis fotos y que hablen, que opinen si les gustó, qué sintieron cuando vieron las fotos. Cuando yo sacaba las fotos les puse muchas ganas porque me gusta estar en mi casa y sacar fotos a los que van a verme, yo en las fotos les cuento todo lo que pasa, lo que hago en

el día y qué hace mi familia.

Verano 2004

everba
summer 2004

Lugones

Editor: Fabián Banga
August 5, 2003

Texto Crítico

Leopoldo Lugones: el cuerpo doble
por Jorge Monteleone

La indiferente y serena espacialidad del cielo
Santiago De Luca

Leopoldo Lugones: territorio y Nación
Por Federico Bibbó

Lugones y el espiritismo
por Fabián Banga

Otros Temas:

Volver a Neruda
Por Marcelo Pellegrini

Relato

Sidra La gallega
por Lucía Iglesias

De "La señora visita a algunos hombres" Lugones
por Mariano Rolando

Poesía

Sucinto, pero con sentido
Luisa Futoransky

Peregrinos sin nombre
Porfirio Mamani Macedo

Imágenes

Gabriela Bettini
Foto de familia en Mar del Plata
[1000x700] [600x400]

---

under
construction

Fuente: everba.org/summer04/lugones_jorge.htm | **Edición:** Verano 2004 | **Fecha:** 2004-07-01

LEOPOLDO LUGONES: EL CUERPO DOBLE

Jorge Monteleone
CONICET, Buenos Aires

El héroe y el enamorado

Hay un escudo de metal en la pared, atravesado por lanzas y cruzado, ahora, por sombras agudas de hombres que practican esgrima. Esas sombras heráldicas y, a la vez, cómicamente marciales, precipitadas en la finta, hondas de súbito en el corto golpe del metal, con cierta cortesía de la furia y cierta animalidad elegante, son allí el simulacro del heroísmo. Uno de los adversarios querrá distraerse en esa pose viril, que cree repetir, mediante el módico valor de dos caballeros, el desafío, el visteo, la injuria y el choque de los hijos de la pampa. Así le gustaba llamar a esos fantasmas, los gauchos: “varones que no tuvieron, / como se solía decir, / ni el cuero para el negocio / ni el pecho para gemir”, según había escrito en poemas que imitaban la voz antigua. Ecos de ecos de historias que otra vez condescendían, ya entrado el siglo veloz, a la sorna campera, a la violencia de la honra, a los cascos en el polvo, a cantar como quien confiesa, al planazo y el brillo entrador del fierro. Pero ahora deja el florete y sólo espera salir a la calle y ver aquello que este juego no puede hacerle olvidar. Camina entre la muchedumbre elegante de la calle Florida, camina hacia “La Fronda” y mira —con desprecio, irritación, impaciencia— a las señoras estólidas que gesticulan entre sedas y solapas nefandas y desmayados anillos, a los señores que dicen oleosas nimiedades e imprecaciones, a todos aquellos que lo abandonan en la mera presencia de su fama e ignoran su secreto: él busca el rostro de Emilia, de su amante Emilia Cadelago, a quien llama Aglaura en los versos galantes que le escribe, anacrónico y sentimental. Aglaura la suave tórtola, la princesa callada, camelia o miel o gala. A ella le escribirá en otra carta de amor: “Ayer mientras iba del Círculo a La Fronda, ¡tenía tanto deseo de verte! Me parecía a cada instante que serías una de todas; y todas eran feas, vulgares, tontas, cursis. Y la primavera se quedó triste sin su golondrina”. Quizá recordara con pena lo que escribió sobre él, hacia 1897, Rubén Darío, con ese modo oblicuo que tienen las predicciones ignoradas cuando dicen oscuramente lo que vendrá:

> Lugones no debe seguir las maneras de los poetas galantes. Sus cinceladuras son en oro fino, pero mal hechas. No es espontáneo, ni natural, ni Lugones, si nos viene hablando en un soneto de “las joyas de Lord Buckingham, las gavotas, la saya del satén, los almizcles del pomo de Ninón”. ¡Qué va a saber Lugones bailar gavotas!
>
> Pericón y gato sí, porque en él está también el alma del gaucho. (Darío 1938)

Casi un siglo después de la publicación del artículo de Darío, María Inés Cárdenas de Monner Sans da a conocer el *Cancionero de Aglaura* y el epistolario de Lugones, cuya destinataria fue Emilia Santiago Cadelago. En los años en que Lugones componía los *Poemas solariegos* y los *Romances del Río Seco*, en los años en que constituía su discurso autoritario y militarista, escribía además los poemas y las cartas del amor clandestino a Emilia. La compiladora, albacea de su amiga Emilia Cadelago, relata en el prólogo al

personalidades, las cuales reaparecen en su poesía última: una pública, cifrada en los textos que invocan y recrean una tradición nacional —el solar patrio, la inflexión gauchesca—; otra privada —"frívola", "amatoria", "sensualista"—, percibida en la voz lírica que articula el *Cancionero*... La mayor parte de esos textos fueron compuestos por Lugones entre 1926 y 1932: parece inevitable pensar que el discurso erótico, privado, de las cartas y de los poemas amorosos, y el discurso nacionalista —tanto en la prédica autoritaria que cristaliza en el golpe de 1930, como en los poemas donde el nacionalismo es un valor modelizante— pueden ser vinculados. Sobre todo si el propio Lugones establece la distinción en torno de sus destinatarios: "mi estilo es el de siempre y otro no puede ser, pero versos de amor ya no hay más que para ti. Esto es lo cierto" (1984, 82), escribe a Emilia.

Desde un punto de vista menos relacionado con aspectos biográficos y más atento a sus rasgos estéticos e ideológicos, Juan José Hernández lee la poesía amorosa de Lugones en el ineludible ensayo "Leopoldo Lugones: La luna doncella en su poesía erótica" (1981).**(2)** Allí también se alude a cierta duplicidad:

> Hacia 1926 Lugones rescata ese ideal caballeresco y cortés del medioevo para oponerlo a la 'bajeza sensual' de nuestro tiempo, e imagina que su restauración, por obra de los artistas, traerá consigo la vuelta a un orden en que imperen 'la nobleza y la jerarquía'. (...). [Dos de sus obsesiones personales], el sentido heroico de la vida y el erotismo lúgubre, corresponden a una ideología cuya praxis histórica, en los años que siguieron al suicidio del poeta, estuvo signada por el irracionalismo y la muerte. (267)
>
> (...).
>
> El héroe y el enamorado jamás coinciden en el universo poético de Lugones: el uno afirma la realidad, la desmesura y el brillo; el otro, lo fantasmagórico, la contención y el luto. (269)

Doble personalidad, doble codificación, doble escritura. Poeta héroe y poeta enamorado, médium del espíritu racial y escriba de las intermitencias del cuerpo, eros lunar y diurno patriotismo. Lugones tiende a ser pensado de un modo binario y aun desde antítesis. De hecho, esas dos modalidades muy visibles de su escritura poética parecen autorizarle. La amatoria, erótica (de *Las montañas del oro*, de *Los crepúsculos del jardín*, de *El libro fiel*) y la patriótica, nacionalista (de las *Odas seculares*, de los *Poemas solariegos*, de los *Romances del Río Seco*). Sesgadas por la permanente voluntad paisajística, central en *El libro de los paisajes* o *Las horas doradas*. Ese binarismo también está presente en la tradicional absolución de la versatilidad lugoniana: un hombre que se "equivocaba" con honestidad en su vida pública y que escribía con auténtica "pasión argentina", admitiendo de paso un divorcio entre sus opiniones y la privada retórica de la escritura, toda vez que se obvian los efectos simbólicos de lo literario. La defensa es, en este caso, el reverso positivo de la condena: ambas posiciones olvidan el escritor y los incalculables sentidos de su literatura. Lo antitético es, acaso, un modo de explicar la variedad de intereses intelectuales de Lugones, que intimida y asombra: profesa el ocultismo, pero departe con Einstein y Bergson; es sensible, en el decurso del tiempo, a la masonería, al paganismo decadente, a las devociones del amor cortés, a los dioses olímpicos, a la fe cristiana; estudia la cultura helénica y propone una relectura del *Martín Fierro*; realiza una expedición a las ruinas jesuíticas y a los albos territorios de las quimeras lunares; escribe las biografías de Sarmiento y de Roca, ensayos educativos, poemas galantes y exabruptos patrióticos; narra relatos fantásticos o hechos de montoneras; compone versos que las academias del idioma o los diarios decanos recordarán con unción, pero también otros de atónita belleza. Su posición política va del socialismo y anticlericalismo de los inicios a un vago democratismo antimilitarista, durante la primera guerra mundial, hasta el autoritarismo corporativo que lo llevará a sostener, hacia 1924, en Ayacucho, una frase de lamentables resonancias históricas en América Latina: "Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada".

advertirse que el binarismo o el juego de antítesis es irrelevante para describirlos, toda vez que se agotan en lo temático o en lo biográfico. Sin embargo, el binarismo podría servirnos para intentar describir el modo de funcionamiento del imaginario textual y cierta lógica de la escritura lugoniana en la dimensión simbólico-social. En nuestro esquema, los actos del sujeto imaginario del poema son atribuidos y referidos a un modelo, que actúa como representante simbólico del autor, el modo de un investidura y cuya juridicidad se establece por el nombre propio y la firma. A la vez, esta figura autoral —determinada históricamente—, es mitificada y, de algún modo, realizada por su fantasma, en tanto garante de su excelencia suprema. Esperamos describir esa lógica por la cual el Ego superior —el sujeto como encarnación y esencia misma del Ser o lo Absoluto, manifestación consciente hecha palabra— representa en el texto el doble astral del hombre que compone los versos. Lo trasciende como hombre predestinado: artista. Esto implica, por cierto, una determinada evaluación social.

Cinceladura de oro

En su artículo, Rubén Darío se vale ya de esa doble codificación que serviría con largueza para caracterizar la ulterior literatura lugoniana, al menos parcialmente: el código de la poesía erótica y el de la poesía nacionalista. Por una parte, Darío establece una distinción crítica que es, también, una censura estética: si en el joven poeta el uso del primer código comporta una impostación, el uso del segundo sería un gesto genuino, verdaderamente "poético". Por otra parte, Darío confunde —¿deliberadamente?— el campo de la experiencia del sujeto real, con el que nombra el sujeto imaginario —textual—, en una operación característica, aunque no privativa, del modernismo. Esta duplicidad que escenifica la escritura remitiría también a la dicotomía interior/exterior que señalaba Angel Rama en su ensayo sobre Darío "El poeta frente a la modernidad" (1983). Dicha oposición es manifiesta entre el espacio de la actividad productiva —que omite la subjetividad en favor del rendimiento económico—, y el espacio del interior familiar —colmado de objetos que, en su abundancia y variedad, objetivan "la existencia misma del yo poseedor"—. Pero si el espacio abigarrado del burgués se constituye en el espacio interior privilegiado del poema modernista, es, asimismo, el sitio de la productividad poética. "Producción y placer fueron la misma cosa —apunta Rama—, salvo esa nota irreal que circunda el material y que, insertada en el texto, delata la coyuntura real como imaginaria" (1983, 115). En esa ambigüedad deliberada, el sujeto imaginario del poema se confunde con su modelo extra-literario; inversamente, la existencia real es vivida como una obra de arte. La figura autoral es garante del fantasma escrito y la fascinante máscara que habla tiene el rostro céreo del que escribe.

Darío estableció tempranamente la distinción en su artículo —que data de la época de *Prosas profanas* (1896-1901)—, pero aún no podía advertir las derivaciones. Reconoce la pertenencia de Lugones a ese "cuerpo de miembros" que alientan la modernidad de la poesía americana y su inserción en un arte cosmopolita y universal —uno de cuyos procedimientos fue la construcción de un imaginario donde primaban "princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles" en la paradójica huida de su tiempo para situarse en lo actual. Pero le recomienda al joven poeta abandonar las "cinceladuras de oro fino" en pos de una palabra nativa, con lo cual Darío no hace más que sostener su busca de una lengua propia por otros medios.

> Sí, ese socialista —escribe Darío—, no por muy ahincado menos bisoño, que ha borrado del diccionario de su alma la palabra patria, ha sentido de cerca la influencia del pueblo suyo, y se me antoja que su socialismo, y su anarquismo, ha tenido por principio el amor a la poesía nativa desterrada y aniquilada por la invasión del mercantilismo burgués y la invasión europea que ha dado origen a una especie de falsa aristocracia enemiga, por ser de origen tradicional y divino, de toda manifestación de intelecto. (1938)

del trabajo a través de la profesionalización del escritor y, asimismo, ejercía una crítica al filiateísmo burgués, alentando el subjetivismo y el sensualismo a partir de una dispendiosa ética de la pérdida y del ocio. A ello contribuía, sin duda, esa cinceladura de oro por el cual la palabra poética potenciaba su carga informacional en un universo donde el lenguaje artístico era devaluado: el universo de lo intercambiable. Pero, asimismo, como sugiere Angel Rama, podría hallarse una homología entre el sistema de equivalencias de los fenómenos poéticos unificados en el ideal —en la "retórica divina"— y el sistema del intercambio de la sociedad burguesa, que permite cambiar objetos mediante un régimen general de equivalencias regidas por el patrón oro: Darío traslada al cielo lo que registra en la realidad de su tiempo, en las operaciones de la sociedad burguesa, en el conflicto periférico de una América Latina entre una estética-economía tradicional y otra cosmopolita y moderna (1983, 134).

Ese significante de oro, por el cual se patentiza el contenido de verdad del poema modernista, se enuncia de acuerdo con la norma de la antinaturalidad o de la "aristocracia vocabularia" mallarmeana. En cuanto una melodía espiritualiza el vocablo, esa palabra armónica que vale oro es una palabra divina. "Cada palabra tiene un alma", apuntaba Darío y remitía a la noción de alma y cuerpo del signo, donde la divina Idea tornaba incandescente el vocablo con impalpable oro (Cfr. Rama 1983, 102). "Pero el buen dorador tú mismo lo eres", escribiría Lugones hacia 1922. Cuando Darío asegura que en Lugones asoma "el alma del gaucho", podría afirmarse que transfiere esta poética al nacionalismo literario: el lugar de la Idea está ocupado por la Patria. Pero la lógica binaria es la misma. Lugones la mantiene, pero involucrando de un modo particular al sujeto imaginario que enuncia ese verbo que encarna la raza: revierte la aristocracia del léxico sobre la dicción misma. El poeta público debe ser pensado *desde* el texto artístico y su voz trascendente, atribuida al sujeto imaginario del poema. Alma o fantasma que *realiza* al sujeto del universo simbólico social. El otro es El mismo: *dorador*.

Si esa cinceladura de oro puede ser reemplazada por la palabra nativa en el sistema modernista, no es menos cierto que ésta guarda idénticas relaciones de equivalencia con la dimensión erótica binaria de la escritura, con derivaciones en el plano simbólico-social, pero no como antítesis estilística: los textos eróticos no se contraponen, sino que son homólogos a los textos nacionalistas.**(3)** Erotismo/heroísmo, según una misma lógica discursiva, de raíz analógico-simbolista. Si alrededor de 1930 Lugones es el primer enunciador de la Nación, el que impone su monólogo desde la cultura oficial —hecho corroborado tanto por sus escritos políticos como por sus textos poéticos—, sostiene una escritura privada y oculta, cuyo funcionamiento textual es, sin embargo, similar al de su discurso público.**(4)** El binarismo característico de esta lógica, que podríamos denominar *cuerpo doble*, podría hallar un modelo aproximado a la ideología literaria de Lugones en el ocultismo.**(5)**

Cuerpo astral/cuerpo físico

En el estudio ocultista y teosófico *La doctrina secreta*, de Madame Blavatsky, **(6)** se habla de una Realidad Primordial o Realidad Una: lo Absoluto, que se manifiesta mediante aspectos duales, a través de cadenas binarias de polos opuestos (sujeto/objeto, espíritu/materia, pensamiento/sustancia). En esta manifestación o despliegue de lo Absoluto, interviene el Logos, dividido en tres: el primero, o primera causa inconsciente; el segundo, o espíritu del universo: vida; el tercero, la ideación cósmica, inteligencia o Alma del mundo, mediante la cual la conciencia cósmica se individualiza en sustancia. Si la ideación cósmica sólo puede manifestarse como conciencia en la materia individual, todo sujeto es dual e, inversamente, guarda una identidad con el Alma Suprema Universal. El sujeto es encarnación y esencia misma de un Ser, en un plano superior y divino:

> Todo el resultado de la disputa entre la ciencia profana y esotérica, depende de la creencia y de la demostración de la existencia de un Cuerpo Astral dentro del Físico, independiente el primero del último. (Blavatsky 1923, 247)

Cuerpo doble, “lo *mismo* y lo *otro*” según Platón,

> el gran Filósofo-Iniciado; pues el Ego —el ‘Yo Superior’, cuando inmergido con y en la Mónada Divina— es el hombre, y sin embargo, lo *mismo* que lo *otro*. (143)

El binarismo implícito en este modelo y la consiguiente noción de la unidad fundamental de los opuestos, implica el sistema de la analogía y de la periodicidad rítmica. Si lo Uno se despliega en dualidad, por ella se establece una alternancia periódica de los opuestos: un ritmo universal; pero si todos los elementos de este Cosmos participan de la Unidad fundamental, se deriva que entre ellos prima la correspondencia. “La *analogía* —escribe Blavatsky— es en la Naturaleza la ley directora— (1923, 247). Este modelo del mundo es un modelo del signo y del texto, donde la Realidad Una es el Sentido”.**(7)** En Darío, en el modernismo, la noción de alma y cuerpo del signo y la participación de todos los significados en la unidad infinita siguen la misma lógica del cuerpo doble y de la identidad fundamental de las almas en la Mónada divina. De ello se deriva, por cierto, la homología entre el ritmo versal y el ritmo cósmico y el ideal de la música como paradigma de la poeticidad. Si todos los signos de un texto poético establecen relaciones rítmicas y analógicas entre sí, homólogas al movimiento del Cosmos y si la analogía rige todas las relaciones de sentido, puede pensarse, inversamente, que el Cosmos funciona como un Texto universal. Como lo ha observado Minc en la estética simbolista, el texto artístico puede ser un reflejo metafórico del Texto, una representación metonímica del Texto como un todo, un desprendimiento del contenido del Texto.**(8)**

Estas concepciones ya pueden leerse en el poema “Los mundos”, que Lugones compuso hacia 1892, y en la “Introducción” de *Las montañas del oro*, de 1897,**(9)** pero su explícita formulación, al modo de una estética, se halla en el prólogo a *Lunario sentimental* (1909, 5-12) y en muchas páginas del *Prometeo* (1910). “El verso vive de la metáfora, es decir, de la analogía pintoresca de las cosas entre sí” —escribe Lugones—. Y además: “el lenguaje es un conjunto de imágenes, comportando, si bien se mira, una metáfora cada vocablo” (1909, 6). Por otra parte, “el verso es música”, de modo que su condición esencial es el ritmo, uno de cuyos agentes es la rima numerosa y variada que “aumenta la variedad rítmica al diferenciar cada estrofa en tono general de la composición” (10). Para Lugones, el Cosmos está sujeto a la ley de periodicidad, que supone la proporción mecánica y engendra el ritmo en la oposición simétrica de los fenómenos. El pitagorismo subyace a la afirmación de que el Cosmos está regido por proporciones numéricas: música de las esferas, ritmo del orbe.**(10)** La música —arte de la emoción pura, arte ininteligible, manifestación tangible del ritmo cósmico— supone el devenir de lo inconsciente (el primer Logos o primera causa de la manifestación de lo Absoluto, según la doctrina ocultista). En el poema, los elementos nocionales, por la potenciación de los valores musicales de los vocablos, hacen sensible la ideación cósmica y el ritmo universal. Dicha expresión sensible halla su medio más eficaz en la rima, que yuxtapone elementos antitéticos manifestando, mediante el isomorfismo sonoro, el sistema analógico. Los procedimientos artísticos del *Lunario sentimental* suponen este modelo del mundo. Lugones rompe la alternancia rítmica progresivo-regresiva de un mismo esquema métrico que se repite (por ejemplo, los sucesivos endecasílabos de un soneto), quebrando tal regularidad con el uso del verso libre. En las composiciones más representativas del *Lunario sentimental* (“Himno a la luna”, “El pescador de sirenas”, “Divagación lunar”, “Los fuegos artificiales”, los poemas de la sección “Lunas”) se advierte este uso característico, mediante el cual, al primer momento dinamizante (progresivo) de un verso, sigue otro momento (regresivo) donde la medida anterior no se repite, frustrando las expectativas del lector. Por esa irresolución métrica, cada unidad versal no es análoga, sino distinta de la anterior. El verso libre se transforma en una forma métrica variable a lo largo de toda la composición (Tinianov 1975). Para Lugones esta variabilidad era una riqueza, en cuanto la regularidad rítmica era recuperada por el uso de la rima. Mediante la reiteración de elementos fónicos equivalentes por su posición final en el verso, se produce una correlación entre la secuencia fonológica y la secuencia de unidades semánticas. Así, la rima yuxtapone elementos creando una especie de comparación (Jakobson 1971). A ello debe agregarse la

En tal sentido, cada signo es el mismo y es otro, cada significado es un término comparativo de otro ausente que se restituye en una cadena de equivalencias y semejanzas. Vértigo comparativo, por el que cada vocablo espejea un sentido irisado por su inestabilidad, como la luz lunar que se transforma y se estanca en momentáneas figuras:

> Las masas de luz blanca
> Van transformándose con arte futuro,
> Mezcladas a la sombra que se estanca
> En los follajes como un fluido oscuro.

Luna: objeto por el cual, como quería López Velarde, la vida sentimental se reduce a ecuaciones psicológicas (1979, 479). Porque el sucesivo despliegue en las cadenas binarias de equivalencias, según el sistema analógico, remite a la virtual —ideal— identidad de los objetivos poéticos en un Alma del texto: lunario *sentimental*. Esa mónada de la que todo se predica es un sujeto instaurador del Sentido, estableciendo la misma relación jerárquica con todas sus manifestaciones que la del Logos en la ideación cósmica. Si la luna, objeto poético privilegiado, se expande metafóricamente (A es B, B es C, C es D, etc.), puede remontarse esta cadena hasta un primer nombre central y superior y jerárquico:

> Antiguamente decían
> A los Lugones, Lunones (1909, 13)

reza el epígrafe de Tirso de Avilés que abre el libro. Lugones/Luna: *Lu*(go)*nario* sentimental. El trabajo de la luz lunar, que transfigura las cosas, es el del Sentido; el *nombre* oculto, como la cara secreta del disco luminoso, es *Lugones*. Sujeto imaginario duplicado, "proyectado" en su objeto-imagen: la luna —"De ella toma, en efecto, / con exclusivo modo, / tema, sanción y todo / mi lírico proyecto" (1909, 15)—; este objeto se re-duplica a su vez en otras imágenes, pero todas sus transformaciones se vuelven estáticas en cuanto la luz lunar, la epifanía del blanco, subsume las diferencias múltiples a lo Uno:

> Luna
> El color muere en tu absoluto albinismo;
> Y a pesar de la eterna carcoma
> Que socava en tu seno un abismo,
> Todo es en ti inmóvil como un axioma. (1909, 38)

Así lo enseñaba la doctrina ocultista: todas las almas peregrinan en un ciclo de encarnaciones, ya que no hay existencia consciente antes de que el Alma suprema universal haya pasado por todas las formas elementales. Masas de luz blanca y absoluto albinismo: blanco de luna y blanco de página, donde aparecen todos los objetos poéticos en virtud de la luz del sentido y del espacio textual. Y desaparecen: el objeto está imbuido de un blanco de muerte. En la poesía de Lugones el blanco es el color de la consunción en lo Absoluto, el color de la trascendida finitud, como puede leerse en el poema "El taller de la luna".

"Amor y rima: esto es toda la poesía, en efecto", escribía Lugones en su "Estética", hacia 1927 (Ver Vignale y Tiempo 1927, I). Las relaciones analógicas de la dupla sujeto/objeto también aparecen en los poemas eróticos.

Venus victa

Como la luna, la imagen de la mujer se disgrega por medio de sustituciones o desplazamientos. Se valoran ciertas zonas del cuerpo femenino, constituidas como virtuales centros del deseo poético, a partir de los cuales se eslabonan cadenas metafóricas o metonímicas. Esta suerte de "tópicos erógenos" del poema corresponden a los códigos eróticos del decadentismo, que el modernismo recupera.**(11)** Cuerpo que escruta la mirada del sujeto imaginario como causa de su deseo. El sujeto que mira debe parcializar el objeto

blanco como el de un fantasma o el de una muerta. Se espiritualiza, desplazándose al paisaje o es sustituido, simbólicamente, por las vestiduras o las gemas:

> En el breve seno, denunciado apenas,
> La esfumada línea de una vena azul,
> Limita un sucinto prado de azucenas
> Que crepusculiza la bruma del tul. (1905, 75)
>
> En el vago perfil donde destella,
> Su ojo negro y fatal asuela aquella
> Palidez. Sus maneras son prolijas
>
> Como las de esas moribundas raras,
> Que se cubren los dedos de sortijas
> Y se desviven por las sedas claras. (60)

La naturaleza es corporizada como una mujer o, inversamente, el cuerpo femenino se confunde con la naturaleza, al punto de insinuar un híbrido: espacio animizado o grandioso cuerpo extendido hasta el límite del mundo natural. Pero esta amplificación del objeto se reduce a la vez, cuando ese espacio de la naturaleza se transforma en una parte de la indumentaria. Rasgo fetichista característico de la poesía del modernismo, revela en verdad tanto una relación fetichista con el objeto amado como con el cuerpo textual. La vocación modernista por los ropajes, las joyas y los objetos suntuosos supone una aspiración estética que es, asimismo, una creencia. La palabra es una suerte de vehículo mágico del tejido o de la fina materia. Cuando Lugones escribe “enagua de surah”, “bizantinos alamares”, “guante perla y fino encaje” o “cinta de cambiante faya”, cree revestir el poema con los valores suntuarios que adjudica a los objetos nombrados. Para el poeta modernista las palabras son como joyas o lujosas vestiduras. Dichos objetos, por otra parte, simbolizan el cuerpo de la mujer amada por medio de una traslación fetichista. Vínculo analógico que reproduce en germen la aspiración simbolista del modernismo: contener en la escritura del poema la escritura del cosmos o, lo que es lo mismo, concebir el poema como un reflejo metafórico de la escritura cósmica, espacio sagrado de lo Absoluto donde se inscribe la letra de la divinidad. En virtud de esta seriación analógica, la imagen femenina se sacraliza y se transforma en un doble metafórico del cosmos.**(12)** Multiplicada en numerosas imágenes que la simbolizan o aluden, desplazada especularmente en dobles que la representan, espiritualizada y transfigurada en una especie de icono religioso, la mujer está ausente en el seno mismo de esta compleja presencia imaginaria. Es el sujeto que se apodera de su objeto o lo sacrifica sustituyéndolo por la escritura-fetiche; sacrificio del cuerpo femenino que se muta en un blanco sobre el que se escriben todos los sustitutos; escritura como violencia erótica al cuerpo que sucumbe por medio de elementos fálicos:

> Cincelada por mi estro, fuiste bloque
> Sepulcral en tu lecho de difunta;
> Y cuando por tu seno entró el estoque
>
> Con argucia feroz su hilo de hielo
> Brotó un clavel bajo su fina punta
> En tu negro jubón de terciopelo. (1905, 38)

Estro y estilo en la poesía erótica, con sus connotaciones lexicales: celo animal e inspiración artística; punzón con el que se inscribe y modalidad escritural. Primera aproximación entre el héroe y el enamorado en la figura del poeta.**(13)** Lógica del sacrificio, que es, también, analógica. El sacrificador y la Divinidad establecen su relación a partir de la analogía entre el objeto sacrificado y aquello que lo sustituye, la dádiva. Cadena metonímica que, al quebrarse —con la desaparición de la víctima— es restituida con la recompensa divina, a la cual sigue otra compensación: la alabanza (Kristeva 1985, 74-75). Se establece un intercambio discursivo jerarquizado entre la divinidad y el sacrificador. El objeto-mujer, que se eclipsa en sustituciones o

es el blanco, el cuerpo imaginario del sujeto se funde en su despliegue significante con la Idea (la melodía ideal de Darío, la luz lunar de Lugones), porque su “absoluto albinismo” representa también la “silenciosa elocuencia divina” de la tradición mística.**(14)** La dádiva es la palabra, el don, el oro, la veste: metonimia —fetiche— del cuerpo de mujer que se eclipsa para que lo Absoluto —el albor— devenga consciente:

> Tu alma, pálida de belleza
> Ante el amor que la inunda en su albor divino,
> Es taciturna como el destino
> Y fiel como la tristeza.
> En el alabastro terso
> De tu carne está infusa
> Como la melodía en el verso;
> Y a la misma seda trivial de tu blusa
> La llena de su aroma,
> Como al plumón la suave vida de la paloma. (1905, 164)

Juego de ausencia-presencia en el cual interviene el sujeto no sólo sacrificando ritualmente a su amada en la violencia erótica o asistiendo a su disolución o reemplazo, sino fundiéndose con ella para disolver la dupla sujeto/objeto, el binarismo en lo Uno. Amor como muerte y sacrificio: en cuanto el sujeto imaginario se apodera del objeto cuyo doble es un blanco, su fusión amorosa revierte sobre sí el “absoluto albinismo”, la trascendencia o, como diría Bataille, la continuidad en el Ser. En los poemas más conocidos de *El libro fiel*, de 1912, dedicado a la joven esposa “Tibi/unicae sponsae/turturae meae/unicissimae”—, se tematiza este juego dicotómico, por el cual el nombre eclipsa la imagen de la mujer —ausencia del objeto, presencia del sujeto— y en la fusión amorosa con la imagen desplazada, el sujeto se sacrifica para que en su ausencia aparezca el Nombre.**(15)** El acto amoroso se revela también como una forma del heroísmo y en tal sentido, a diferencia de lo que señalaba Juan José Hernández, el héroe y el enamorado coinciden en el modelo del mundo que postula Lugones.

El doble imaginario

La dimensión imaginaria de la violencia erótica, en la cual se advierte la lógica de la dominación y del orden jerárquico de la verdad (el sujeto niega al otro en tanto víctima propiciatoria y, en el mismo movimiento, se suprime en él para que aparezca lo Absoluto en el nombre), implica una dimensión simbólico-social reguladora. Lugones explicita este modelo del mundo —que venimos describiendo en sus diversas manifestaciones— en sus textos del Centenario (*Las limaduras de Hephaestos*, integrado por *Piedras liminares* y *Prometeo*) y constituye el discurso nacionalista, que comienza a elaborar en sus conferencias sobre el Martín Fierro, de 1913. En *Prometeo* se lee:

> El bien como finalidad suprema resulta ser el determinismo superior de todas las conciencias en el Cosmos. Establece como condición universal para la reintegración con lo absoluto, el sacrificio de los superiores en bien de los inferiores. De este modo, lo absoluto inconsciente adviene a la conciencia por la obra que realizan los espíritus a costa de su dolor; mientras éstos, en la misma operación, se reintegran con lo absoluto, tanto como éste se ha vuelto conciencia en ellos. El alcance moral de semejante concepto, está en que el camino para conseguirlo es el bien. (1910, 341)

Y además:

> La creación inconsciente, es la inspiración en arte, el éxtasis en mística: la aparición anómala del ser anterior a la conciencia, o sea un fenómeno que comporta un momento de vida en lo absoluto, al no existir para dicho ser concepto alguno de la individualidad, por falta de la misma conciencia que la constituye. Por esto el místico y el artista, en ese estado, viven la vida de la humanidad, más cerca del instinto que de la inteligencia. El

> el alma colectiva sin ningún concepto de individualidad; pero esta alma es para la especie un dios, cuando puede concebirla. (...). Por esto, la misión del artista es poner al alcance de los otros la verdad oculta en esas relaciones: lo que no ven o no pueden ver los otros sin su auxilio. (382-383)

En estos párrafos se advierte la figura del poeta que Lugones proyecta en el Centenario: por una parte, el poeta es un héroe, como Prometeo, que se sacrifica para dar a los hombres un ideal de vida superior; por otra, el poeta es quien realiza la comunicación entre la divinidad platónica (y también al alma colectiva o espíritu racial) y los hombres. Artífice de la palabra poética —como el místico que intercambia su oración con el silencio de lo divino inefable—, el poeta inscribe el Sentido. Así, por esta situación existencial privilegiada, el poeta se transforma, socialmente, en un predestinado. Por ello, el poeta de las *Odas seculares* es capaz de nombrar la totalidad de la Patria en el texto poético, estableciendo una relación metafórica y metonímica con dicha totalidad; por ello, es el único capaz de re-enunciar el *Martín Fierro* como poema épico (es decir, expresión de la raza), reuniendo, como mediador, "la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior" (Lugones 1972, 263). Obliterando, en el mismo acto, los matices diferenciales de la extranjería inmigratoria (que son también lingüísticos y, respecto de la civilización del Centenario, constituyen un índice de la *barbarie*, en el sentido más pleno del término), aun cuando la Patria de las *Odas* tenga "del lado de venir puesta la llave". Estamos hablando de un modelo de la escritura de Lugones —de raíz analógico-simbolista— y, desde su lógica, sería irrelevante distinguir algunas de sus diversas manifestaciones temáticas en textos "eróticos" o "nacionalistas". El lugar ocupado por el otro en la dicotomía sujeto/objeto (la mujer, el cuerpo femenino, el objeto amoroso) es homólogo al del pueblo (los otros), que sin el auxilio del poeta no puede percibir la verdad oculta de su propia trascendencia. Este pueblo posee también un doble inefable, inconsciente, divino; un blanco que se escribe: el alma colectiva, que el poeta-médium torna consciente en la poesía de la Patria. El monopolio de la significación lo posee, así, el enunciador en su discurso central, jerárquico y, por ello, monológico. Porque el modelo de Lugones procura una restauración de aquello que percibía en las sociedades fuertemente jerarquizadas: el sentimentalismo (recuérdese la relación entre luna y sujeto omnipresente en el *Lunario* que, por cierto, se adjetiva *sentimental*):

> La caridad, es decir, la mayor de las virtudes teologales según San Pablo (*Major est Charitas*) vincula toda la moral de la Edad Media con el sentimentalismo. Entonces se procedía por inspiración, como ahora por raciocinio; y los desvalidos, los desheredados, tenían a honra llamarse 'la santa plebe de Dios'.
>
> Todo aquello había erigido la obediencia en el primero de los fundamentos sociales. (...). A semejante estado moral correspondía un concepto de verdad, que poseyendo desde luego dogmas absolutos como premisas, reducíase a creaciones de lógica imaginativa. Esto lo asemejaba, como se ve, a la operación fundamental de la poesía, redondeando el carácter sentimental de la época. (1910a, 70-71)

Porque precisamente esta lógica imaginativa, propia de la poesía, es la del sistema analógico del mundo que, en el proyecto de helenización —espiritualización— del país que propone Lugones, permitiría superar el carácter babélico de los tiempos presentes. La estética será su fundamento pedagógico, para restituir de algún modo un tipo de civilización sintética —como la del catolicismo del siglo XIII o las democracias helenas— "en la cual el bien, la belleza y la verdad, constituyan la satisfacción de todos los espíritus bajo una fórmula para todos satisfactoria" (1910, 351). Es decir, lo que Lugones llamaba "la unidad nacional en el espíritu", como un modo posible de reducir todas las diferencias y contradicciones que, por cierto, la Argentina de los ganados y las mieses estaba creando, sobre todo en la población de inmigrantes, virtuales agentes de la disolución y de la hibridez. Y esta aspiración va desde su concepción del signo hasta la de la figura del poeta que construye en sus textos. Porque Lugones es consciente de que el

medio de la sugestión, es independiente e individualista, lo dominan la música y un simbolismo indeterminado. En consecuencia, los signos no son agentes de la divinidad, como en el primitivo simbolismo religioso. Toda la estética de Lugones implica, entonces, un intento regenerador. Si la ironía carcome el sistema analógico del modernismo,**(16)** si el sujeto textual se escinde en las múltiples significaciones que lo transforman y la presunta unidad del sentido se disgrega por sucesivos espaciamientos diferenciales, al menos resta un último recurso analógico, que se sostiene en la figura simbólica del poeta público. De algún modo, este sujeto textual sobrehumano, excepcional e imaginario supone un horizonte de mundo que incorpora el autor Leopoldo Lugones y sus actos políticos. Porque su posición de primer poeta nacional, podría fundamentarse también en la noción de "cuerpo doble" que hemos esbozado, invirtiendo los términos de realidad/ficción, según el ideal helénico que propone Lugones y que, en términos más amplios, informa el simbolismo modernista:**(17)**

> Aquella civilización determinada por una síntesis mental, que al comprenderlo todo abarcaba también la totalidad del espíritu, no padecía como la nuestra de babelismo anárquico ni de aislamiento suicida. La calma armoniosa, que es quizá la perfección de la belleza, provenía de la tranquilidad superior que aquello comportaba. No había diferencia esencial entre el arte y la vida del artista, puesto que la vida era un arte a su vez, y hasta el primero de todos. (...)
>
> La vida venía a ser una obra de arte, al tener el bien, o sea la moral en el hombre, y la verdad, o sea su enseñanza, a la estética por vehículo. Hacer de la vida una obra de arte: he ahí el objeto supremo. (1910, 361-363)

Cuerpo doble: lo mismo y lo otro, el hombre y el Yo superior que representa el texto artístico como su verdad esencial. Ese poeta público debe ser pensado *desde* el texto de arte, es decir, en su carácter predestinado. Todas las operaciones textuales del sujeto imaginario son, de ese modo, atribuidas y referidas al modelo extra-textual, pero este sujeto físico, concreto, histórico, es mitificado y, paradójicamente, *realizado* por su fantasma, según esta peculiar lógica por la cual dicho fantasma es el garante de su excelencia suprema. Como señalamos antes, estas concepciones del Centenario marcan una parábola que cristaliza entre 1926 y 1930 de un modo hiperbólico. A las *Odas seculares*, donde el poeta se arroga el derecho de nombrar la Patria y se convierte en la voz de la Argentina áurea, sucede *El libro fiel*, donde esa voz grandiosa es capaz de articularse, susurrada, en el íntimo retiro de un jardín o en el interior hogareño. Pero esta inflexión se vuelve fáctica. Por un lado, el poeta héroe, que invoca a los antepasados y canta el suelo natal, también se convierte en vocero de la revolución de 1930; por otro, el poeta fiel que transponía su privacidad matrimonial en texto lírico, desplaza a la esposa por la amante, transfiriendo el teatro lírico de la privacidad a la zona claustral de lo clandestino. Dos límites de fuerza acotan su acción: el del Jefe revolucionario y el del hijo Policía. Pero la misma lógica discursiva de la trascendencia del sujeto artístico conforma dichos actos. Porque Lugones, en su intento conservador por preservar el sistema analógico, fundamenta, como destino supremo, tanto la prédica golpista como el adulterio *en la dimensión imaginaria de su escritura*. La política es pensada como una "obra de arte" (Lugones 1980, 30-32). En los *Romances del Río Seco*, aparecido póstumamente en 1938, se construye un sujeto lírico que remeda la voz de los cantores populares, de cuyo (falso) anonimato el autor se inviste, para cumplir así con las concepciones que aparecían en *El payador*.**(18)** En el *Cancionero de Aglaura* dos fantasmas viven en el reino del amor eterno, en "un estado de adoración más allá del tiempo y de la vida" (1984, 93). Osolón de Ploguel y Aglaura: los cuerpos astrales de Lugones y Emilia Cadelago, que mantienen con los cuerpos físicos la misma relación sustitutiva que se da entre las letras del nombre propio y las del anagrama —recordemos que Emilia Cadelago es, también, Diamelia Gacelio—. Finalmente, en las cartas se reiteran todos los tópicos que se manifiestan entre sujeto y objeto amoroso, entre el Yo y la figura femenina de la poesía erótica.**(19)** El funcionamiento de la escritura de Lugones, la lógica de la analogía, es *el mismo* en estos textos privados, en los textos políticos y en la poesía nacionalista. Su punto de fuga,

fantasmático del cuerpo. Y desde un aspecto simbólico, este doble, como el blanco de la luz lunar que cava un abismo donde “las cosas son cadáveres”, ese sujeto que con su voz recubre la voz de los otros, se revierte sobre el autor y lo aniquila.**(20)**

En ese último sacrificio, en el cual puede ocurrir la identificación final con el fantasma, con lo Absoluto, es posible sostener la trascendencia. Realización, en la irrealidad, del amor supremo y de la excelencia heroica.

NOTAS

1. Hacia 1926, Leopoldo Lugones y Emilia Cadelago —entonces alumna del Instituto del Profesorado— se conocen casi por azar en la Biblioteca del Maestro, que dirigía el escritor. Se inicia un romance clandestino entre ambos que es, además materia de escritura epistolar y poética. Lugones estaba casado con Juana González y años antes se jactaba de ser el marido más fiel de Buenos Aires. En las cartas y poemas, la muchacha, transfigurada, será Aglaura y también Clelia de Amoiga, Diamela Gacelio, Leodia, la Amada Inmortal; Lugones firmará Leopoldo, pero también Osolón de Ploquel. “¿Por qué se corta este ‘romance’ con la ‘novia inmortal’ como él llamaba a Aglaura?” —se pregunta Cárdenas de Monner Sans—. “No podría precisar si fue en 1932 ó 33, cuando Leopoldo Lugones (hijo) solicitó una entrevista a don Domingo Santiago Cadelago y a su esposa, doña Emilia Moya. Santiago Cadelago era Ingeniero de la Armada Argentina y tenía un concepto del honor —compartido por su esposa— muy finisecular. Recibieron al visitante en su vieja casona de Villa del Parque. Lugones (hijo) llegó intemperante, para alertar a los padres acerca de los amores de su hija. El conocido comisario de la Policía de la Capital había interceptado el teléfono de la familia Cadelago y tenía grabadas las conversaciones de Emilia con ‘su’ novio, Leopoldo Lugones. Este le había hablado de casamiento porque ya no podía vivir sin Aglaura.

La visita se marchó dejando en los oídos de sus interlocutores la terrible sentencia: ‘Si no se corta esa relación, él, Leopoldo Lugones (hijo) comenzará los trámites para lograr una declaración de insanía de su padre’ ” (Lugones 1984, 14-15). Emilia decidió la separación, conminada por su familia, aunque Lugones le enviaba otras cartas y la buscaba en Buenos Aires. Nunca se reunieron otra vez. Emilia murió el 12 de mayo de 1981. En 1984 conocemos los pormenores y documentos de su historia.

2. Según Juan José Hernández, Lugones toma la imagen de la luna doncella del mito de la triple diosa lunar, como emblema del erotismo crepuscular de su escritura. Describe cuidadosamente su imaginario: la mujer-niña transformada en novia espectral; los códigos socio-culturales que constituyen la figura de la mujer —la moda, las prerrogativas de clase, los nombres—; el sistema de valores estéticos que privilegia la privación, la desdicha, el dolor, lo evanescente y la represión de la sensualidad, mediante analogías poéticas; las transformaciones de los códigos del *amour courtois*: el reemplazo de la dama por la doncella, del elogio del adulterio por la fidelidad a la esposa, del regocijo sensual por cierta angustia finisecular; la preservación del modelo jerárquico de la sociedad feudal, para justificar por vía imaginaria la ideología fascista, la obliteración del carácter genético del amor físico por las idealizaciones del amor casto. El ensayo finaliza con una lúcida reflexión sobre la Luna-Doncella como signo prohibido.

3. El sujeto imaginario representado en la poesía erótica de *Las montañas del oro* (1897), *Los crepúsculos del jardín* (1905) y *Lunario sentimental* (1909) coincide con el del *Cancionero* y el epistolario: —nos referimos a la imagen de sujeto que va conformándose como figura discursiva en tanto participa del mismo código de erotismo—. Asimismo, la relación entre la poesía de la patria y el enunciador predestinado que, con diversas modalidades, se lee en las *Odas seculares* (1910), las conferencias sobre el *Martín Fierro* recogidas en *El payador* (1916), en los *Poemas solariegos* (1926) en el póstumo *Romances del Río Seco* (1938), se repite en la prédica del nacionalismo autoritario que cristaliza en el golpe militar de 1930. Hemos analizado este último aspecto en el ensayo “Leopoldo Lugones: El canto natal del héroe”

(Monteleone 1989, 161-180).

4. Los procedimientos constructivos, las relaciones establecidas entre sujeto y objeto imaginarios, el sistema de creencias, los códigos normativos que constituyen el modelo del mundo que postula la escritura de Lugones, adquieren su coherencia sistemática y, por así decirlo, su “principio de realidad” en el horizonte de mundo que disponen la función autoral y la recepción. No podría ser alterado como tal en cualquiera de sus elementos constitutivos sin convertirse en una nueva evaluación ideológica y sin replantear nuevos presupuestos en el orden simbólico-social; inversamente, el cambio de la coyuntura implica un desplazamiento del modelo del mundo. Este mecanismo se advierte con claridad en Lugones cuando el sistema de la analogía como modelo del mundo se vincula con la función pública de Lugones en el Centenario y luego como vocero del golpe militar de 1930. Si longitudinalmente el sistema de la escritura de Lugones mantiene su lógica, la variación de la coyuntura transforma lo que era revolución estética en conservadurismo, a partir de sus disímiles efectos en el medio cultural. Precisamente el polo receptivo del texto modifica la lógica del modelo del mundo que postula y, como aseguraba Tinianov (1970, 11-132), las modificaciones en su principio constructivo importan un cambio en el sistema literario. Aquello en lo cual Lugones basaba la eficacia analógica del *Lunario*, la rima, pasa a la periferia del sistema en los textos vanguardistas; la metáfora, que en Lugones era un valor complementario, se constituye en el agente de las “visiones inéditas” de la vanguardia, situándose en el centro del sistema. En tal sentido, no es un mero preciosismo el rechazo de la rima por parte de Marechal en su polémica con Lugones desde las páginas de *Martín Fierro* (Ver Prieto 1968, 61-69). La variación en la conexidad rítmica del poema, transmutando elementos de repetición fonológicos en imagen y en un tratamiento nuevo de los espacios de la página (como es patente en Huidobro) implica una diversa objetivación del texto artístico. El “primado de las formas de proceder constructivas sobre la imaginación subjetiva”, como señala Adorno (1983, 40), ya se aprecia en los textos vanguardistas y, por consiguiente, supone una modificación en la imagen del sujeto.

5. Octavio Paz llamaba la atención sobre la influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos (1981, 135-136). Lugones —lector de uno de los tratados teosóficos más conocidos a principios de siglo: *La Doctrina Secreta*, de Hèléne P. Blavatsky, aparecido en Londres hacia 1888—, proporciona un modelo fructuoso para estudiar esa influencia. Atendiendo, por ejemplo, a las relaciones de la razón instrumental con el principio de intercambio y el dominio del mundo natural externo, en tanto presupuestos básicos del iluminismo, que generan su opuestos irracionalistas en el fascismo —como lo analizan Horkheimer y Adorno en *Dialéctica del iluminismo*— y pensando también la reunión del principio de intercambio capitalista con el sistema de la analogía —como lo estudia Rama en Darío—, podría establecerse una base conceptual para estudiar el fascismo lugoniano, como receptor del sistema que se lee en las doctrinas ocultistas, en correlación con los presupuestos del iluminismo.

6. Por cierto, las concepciones que se reproducen en *La Doctrina Secreta* se recogen de diversos sistemas de creencias y religiones, pero su carácter sincrético sedujo a numerosos artistas fineseculares. La propia Blavatsky así lo reconocía: “El Ocultismo, ciertamente, se halla ‘en la atmósfera’ al final de este nuestro siglo” (1922, 71). *La Doctrina Secreta* está dividida en siete volúmenes y está concebida como una “Síntesis de la ciencia, la religión y la filosofía”. Se propone desvelar parcialmente el lado “oculto” de la naturaleza, organizando las verdades arcaicas de todas las religiones, probando su unidad fundamental. Blavatsky declara pomposamente: “las enseñanzas contenidas en estos volúmenes, por incompletas y fragmentarias que sean, no pertenecen de modo exclusivo, ni a la religión Hindú, ni a la de Zoroastro, ni a la de Caldea, ni a la Egipcia, ni al Buddhismo, ni al Islamismo, ni al Judaísmo, ni al Cristianismo. La Doctrina Secreta es la esencia de todas ellas” (1922, 6). Con gran perspicacia, Roberto Arlt se refirió al ocultismo en su artículo “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, publicado en *Tribuna libre* hacia 1920. Allí consigna “El señor Leopoldo Lugones, que ha estudiado excesivamente la Doctrina Secreta para no poder evitarnos recordar ciertas partes de ella en su hermosa obra *Las fuerzas extrañas*,...”

mediado por la figura de Baudelaire y el decadentismo, cfr. Rivera (1986, 24-28); las relaciones entre su ciclo novelístico, el fascismo y el ocultismo se tratan en Amícola (1981, 32-36). Ambos aspectos pueden reunirse en la figura de Lugones, como referencia o punto de confluencia estética y política en relación con la escritura arltiana, uno de cuyos inicios simbólicos se cifra en el momento en que Silvio Astier roba *Las montañas del oro* junto a los miembros del "Club de Caballeros de la Media Noche", en *El juguete rabioso*.

7. Jacques Derrida señala, en la nota 8 de "La doble sesión", que la mímesis produce un doble de la cosa como imitación de un modelo, según la concepción platónica del signo. Como tal, el doble no vale por sí mismo, sino por el intrínseco valor del modelo. Ni bueno ni malo, el doble es por ello, neutro. Pero si la mímesis es una duplicación —una nada en relación con el modelo—, constituye una negatividad: un mal (ésta es la tesis platónica de condena a la mímesis). La proposición inicial se invierte si se piensa que el doble, aun como no-ser, existe: es un añadido, un *suplemento*. Aunque parecido y verdadero respecto del modelo, no lo es del todo: es *inferior* y *posterior*. Esta lógica implica un orden de la verdad que se sustenta en el orden de aparición del modelo y de su doble. Dicho orden se establece en base al primado del Ser, de la Unidad primordial del Sentido, del modelo, por sobre su doble —el logos, el lenguaje, la escritura— (Derrida 1975, 281). En el sistema analógico funciona esta concepción del signo, de modo que sus rasgos diferenciales se subsumen a un orden lógico superior y central: el Sentido, que engloba todas las significaciones antitéticas en la armonía unitaria.

8. El Texto es un "mito del mundo" global y "realidad mística", como esencia objetiva del mundo simultáneamente signo y *denotatum*. El Texto establece una relación jerárquica respecto de los textos, que son reflejos metonímicos y metafóricos del todo. Así, el mundo se organiza espacialmente por sistema antitéticos y, al mismo tiempo, por el isomorfismo universal de los contrarios. Los textos son, así, manifestaciones integrales del Texto (Cfr. Minc, 1979).

9. Bástenos dos ejemplos de "Los mundos", donde se tematiza el sistema de la analogía y el Cosmos como un Texto: "esa potente ley que el orbe rige, / que los dispersos átomos aprieta, / que la armonía universal concierta" (Lugones 1974, 1126); "...y el espacio / es como abierta página / donde su ojo atrevido deletrea / revelaciones de las cosas altas" (1133).

10. "La enseñanza fundamental de los misterios, proclamaba la sujeción de todo en el cosmos, y el cosmos mismo, la ley de periodicidad, deduciendo en seguida la vinculación esencial de todos los fenómenos, y la posibilidad de dilucidar su causa por medio de la analogía" (Lugones 1910, 82). "Hoy mismo, las proporciones numéricas rígenlo todo, incluso cosas de expresión tan vaga como la música. Y es que la ley fundamental de la periodicidad, comporta la proporción numérica, engendrando el ritmo en la oposición simétrica de los fenómenos más arriba mencionada. Desde la palabra a la circulación de la sangre, y desde el sistema solar hasta la molécula, todo está determinado por un ritmo, o sea por proporciones de número" (91).

11. En *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1969), M. Praz estudia los códigos del erotismo finisecular. Tributaria de este trabajo, Lily Litvak analiza cuidadosamente el eros negro modernista en Valle Inclán, en una de las secciones de su libro *Erotismo fin de siglo* (1979).

12. Hacia 1924 Lugones escribía en su *Romancero*: "Chicas que arrostran el tango / con languidez un tanto cursi / la desdicha de flor de fango / trovada en letra de Contursi" (1974, 721), acaso con no menor cursilería. "Flor de fango", de Pascual Contursi, es una composición que posee un valor fundacional en nuestra mitología cotidiana: es el primer tango grabado por Carlos Gardel, el 9 de abril de 1917. Esa voz mítica, como es sabido, dota de realidad a lo irreal: dibuja, por ejemplo, la figura de una mujer que nace en un conventillo, se entrega oscuramente a las delicias y resplandores del centro, asciende como querida de varios personajes y en ese ascenso —que es un descenso moral— se pierde, hasta retornar, desdichada e impura, al suburbio. Esta figura, que convenimos en llamar Milonguita, de "piba de

estudio *Tango, rebelión y nostalgia* (1982). Quizá no sea aventurado afirmar que desde 1917 creemos en Milonguita y reconocemos su gusto por las alhajas, los vestidos a la moda, por las botas de gamuza, por las polleras de seda crêpe. Lo cierto es que el fantasma creado por las letras de Contursi, es una suerte de reverso irónico del creado por los versos de Lugones, aunque no menos irreal. Señalemos, de paso, que sería interesante examinar la figura femenina en la poesía culta y en la poesía popular de la época, verificando sus rasgos híbridos y entrecruzamientos.

13. Bernardo Canal Feijoó relaciona el mentado arrebato fascista de 1924 “Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada” con la concepción erótica de Lugones: “La espada será el símbolo manifiesto de su erotismo, en su lírica y en su doctrina (y hasta en su conducta, probándolo en este terreno a mayor abundamiento sus aficiones de esgrimista). Símbolo palacino, al final, de su autocratismo. Puede advertirse cómo en su simbólica, la idea de la espada transcurre por su estro enredada en claros sobreentendidos fálicos” (1976, 54).

14. En *Prometeo* se lee: “La blancura y el silencio como estados estéticos desconocidos del arte antiguo, tienen grande importancia en el nuestro. (...) y así, existe para nosotros una relación evidente de la blancura con la soledad, el silencio y la poesía. (...). El amor al silencio, nos viene de las meditaciones cristianas sobre la muerte, y forma hoy el alivio supremo de la inquietud que nos devora. (...). La plenitud del silencio nos proporciona una felicidad correlativa de lo que podríamos llamar la poesía de la blancura. Demasiado llenos de ideas contradictorias, en ese elemento se reintegra nuestro ser consigo mismo. (...). El silencio habita en la sombra de los sepulcros y en la luz total de las estrellas. La paz suprema, es silencio. La inmensidad, silencio es. Y la población del silencio son esas ideas, calladas y sublimes a su vez como las estrellas y las tumbas” (Lugones 374-375). Cfr. la relación entre el blanco y el cuerpo femenino en Darío, establecida por Sylvia Molloy (1981): mujer como espacio blanco que una voz colma y vacía de identidad y que, en consecuencia, transforma en espacio inerte que se posee.

15. En “La blanca soledad” se lee: “La luna cava un blanco abismo / de quietud, en cuya cuenca / las cosas son cadáveres / y las sombras viven como ideas, / uno se pasma de lo próxima / que está la muerte en la blancura aquella. / De lo bello que es el mundo / poseído por la antigüedad de la luna llena / (...) / y sólo permanece en la noche aciaga / la certidumbre de tu ausencia” (1912, 52-53). En “El canto de la angustia”: “Brotó la idea, ciertamente, / de los sombríos objetos: / el piano, / el tintero, / la borra de café en la taza, / y mi traje negro. / (...) / Y grité tu nombre / con un grito interno, / con una voz extraña / que no era la mía y que estaba muy lejos. / Y entonces, en aquel grito, / sentí que mi corazón muy adentro, / como un racimo de lágrimas, / se deshacía en un llanto benéfico. / Y que era el dolor de tu ausencia / lo que había soñado despierto” (54-58). En “Historia de mi muerte”: “Soñé la muerte y era muy sencillo: / una hebra de seda me envolvía, / y a cada beso tuyo, / con una vuelta menos me ceñía. / (...) / Y poco a poco fue desenvolviéndose / la hebra fatal. Ya no la retenía / sino por sólo un cabo entre los dedos... / Cuando de pronto te pusiste fría, / Y ya no me besaste... / Y solté el cabo, y se me fue la vida” (70).

16. “La analogía —escribe Octavio Paz— es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia. (...). La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico” (1981, 109-111).

17. En el trabajo de Minc antes citado sobre la estética simbolista, se analiza la relación entre el Texto como “mito del mundo” y sus realizaciones: los

de arte serían equivalentes, por establecer, respecto del Texto, una relación de isomorfismo: en el segundo, los textos de la vida serían desechos, jirones sin sentido del mundo, mascaradas. Pero Minc concluye: “La ‘acción conjunta’ de estos dos polos los llevará ya sea a percibir ‘los textos de la vida’ como textos a la vez completos y deficientes, ya a representarse la realidad de su época como una suma de textos deficientes, y la vida ‘normal’ (ideal) como una suma de textos organizados según las leyes del arte” (1979, 140). El caso de Lugones sería similar a esta última noción de los simbolistas.

18. Reiteramos que el análisis de este aspecto se completa en nuestro artículo “El canto natal del héroe”, como lo advertimos en la nota 4.

19. Citemos sólo dos ejemplos: “Y tus pañuelos, tus guantecitos, tus flores, tus cintas que anudo fuerte, fuerte, con la ilusión vivísima de tu posesión boca con boca como fue y es: devorada hasta la muerte” (Lugones 1984, 83). “No te dije en vano que quiero verte, adorarte, estrecharte, matarte de amor, devorarte viva; viva, como cuando agonizabas en mis brazos. Todo lo demás es indigno de nuestro amor. Es negación de vida inútil. No se puede continuar padeciendo así. Esto no es amenaza. Hay un extremo de tensión que corta las cuerdas y las vidas. El heroísmo de amor puede exigir sangre, pero no ceniza. La inmortalidad de Aglaura no es una perpetuación de mármol” (89).

20. Noé Jitrik propone una explicación del suicidio de Lugones con la que nuestro esquema podría coincidir parcialmente: “la sociedad, como sistema, primó en él, lo venció desde adentro, le estuvo susurrando durante años que no debía insistir hasta que —a pesar de celebrarlo— para dar satisfacción a esas voces —poniendo claramente en evidencia que no había satisfacción posible ni esperable para sí— se mató” (1975, 71).

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. 1983. *Teoría estética*. Madrid: Orbis.

Amicola, José. 1981. *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*. Buenos Aires: Weimar.

Arlt, Roberto. 1981. “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”. *Obras completas* 2. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

Becco, Horacio Jorge. 1978. *Leopoldo Lugones: Bibliografía en su centenario*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Blavatsky, Hèléne-Petrovna. 1922. “La doctrina secreta (Síntesis de la ciencia, la religión y la filosofía)”, I, *Cosmogénesis*. Barcelona: Biblioteca Orientalista/Editorial Teosófica.

_____. 1923. “La doctrina secreta (Síntesis de la ciencia, la religión y la filosofía)”, III, *Angropogénesis*. Barcelona: Biblioteca Orientalista/Editorial Teosófica.

Borges, Jorge Luis. 1955. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Troquel.

Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Canal Feijoó, Bernardo. 1976. *Lugones y el destino trágico*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Darío, Rubén. 1938. “Un poeta socialista: Leopoldo Lugones”. *Nosotros* (Buenos Aires) VII.26-28 (mayo-julio): 122-131.

_____. 1986. *Poesía*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica.

Derrida, Jacques. 1975. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

Hernández, Juan José. 1981. “Leopoldo Lugones: La luna doncella en su poesía erótica”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) CXXIV.371 (mayo): 266-280.

Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. 1988. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Jakobson, Roman. 1971. “La nouvelle poésie russe”. *Poétique* 1.7. (Paris)

Jay, Martin. 1983. *Adorno*. Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press.

Jitrik, Noé. 1975. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana.

Kristeva, Julia. 1985. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.

Lermon, Miguel (en colaboración con Natalio Kisnerman). 1969. *Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Ediciones Marú.

Litvak, Lily. 1979. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Ed. Aritoni Bosch.

López Velarde, Ramón. 1979. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lotman, Jurij M. 1979. “Valor modelizante de los conceptos de ‘fin’ y ‘principio’ ”. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra. 199-203.

Lugones, Leopoldo. 1897. *Las montañas del oro*. Buenos Aires: Imprenta Jorge A. Kern.

_____. 1905. *Los crepúsculos del jardín*. Buenos Aires: Arnaldo Moen y Hermano.

_____. 1909. *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Arnaldo Moen y Hermano.

_____. 1910a. *Las limaduras de Hephaestos: I. Piedras liminares*. Buenos Aires: Arnaldo Moen y Hermano.

_____. 1910b. *Las limaduras de Hephaestos: II. Prometeo (Un proscripto del sol)*. Buenos Aires: Arnaldo Moen y Hermano.

_____. 1910c. *Odas seculares*. Buenos Aires: Arnaldo Moen y Hermano.

_____. 1912. *El libro fiel*. París: H. Piazza, editeur. Imprenta Melzer.

_____. 1916. “*Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes”. *La Nación* (Buenos Aires) 12 de septiembre.

_____. 1972. *El payador*. Buenos Aires: Huemul.

_____. 1974. *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar.

_____. 1984. *Cancionero de Aglaura. Cartas y poemas inéditos*. Comp. Inés Cárdenas de Monner Sans. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.

Minc, Z. G. 1979. “El concepto de texto y la estética simbolista”. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra. 137-144.

Molloy, Sylvia. 1981. “Voracidad y solipsismo en la poesía de Rubén Darío”. *Sitio* (Buenos Aires) 1 (noviembre): 121-124.

Monteleone, Jorge. 1989. “Leopoldo Lugones: Canto natal del héroe”. *Historia*

Contrapunto. 161-180.

Paz, Octavio. 1981. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Praz, Mario. 1969. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Avila.

Prieto, Adolfo. 1968. *El periódico "Martín Fierro"*. Buenos Aires: Galerna.

Rama, Angel. "1983. El poeta frente a la modernidad". *Literatura y clase social*. México: Folios.

Reisz de Rivarola, Susana. 1977. "Predicación metafórica y discurso simbólico". *Lexis* (Lima) I.1 (julio): 51-99.

Rivera, Jorge B. 1986. *Roberto Arlt: Los siete locos*. Buenos Aires: Hachette.

Tinianov, Iuri. 1970. "De la evolución literaria". *Formalismo y vanguardia*. Ed. Eikhenbaum, Tinianov, Shklovski. Madrid: Alberto Corazón. 109-132.

_____. 1975. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ulla, Noemí. 1982. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Vignale, Pedro-Juan, y César Tiempo. 1927. *Exposición de la actual poesía argentina (1922-27)*. Buenos Aires: Editorial Minerva.

Fuente: everba.org/summer04/lugones_santiago.htm | **Edición:** Verano 2004 | **Fecha:** 2004-07-01

LA INDIFERENTE Y SERENA ESPACIALIDAD DEL CIELO
Santiago De Luca

El tiempo ya confundió los nombres y hoy es posible el encuentro que Borges imaginó con Lugones en la biblioteca. Con diversos pasados superpuestos se construyó este hoy que será otro pasado. Mañana, como siempre, nos queda la literatura, en un tiempo diferente. Esta literatura que es Leopoldo Lugones, un nombre, varios textos y un mito, es un universo desigual, poblado por una multitud de hábitos y pasiones: la dedicación a los estudios helénicos, la inquietud teosófica, espiritual y científica, la literatura fantástica y la literatura "gaucha", la poesía, la música, el discurso político, la lengua francesa, el mundo oriental, etc. Sus "verdades" y "sus miserias" quedan para otra lectura que pretenda descifrar la correspondencia entre las palabras, los hechos históricos y el hombre. Aquí intentaré seguir la letra literaria del famoso cuento *La lluvia de fuego*. Pero antes detengámonos en algunas generalidades que se relacionan con la imagen que el tiempo dejó de Lugones. Este hombre diverso que, en su soledad, construyó mundos imaginarios, fue un coleccionista de saberes y de curiosidades, sus escritos tienen un impulso de multitud y de universalidad: "No hay autor en nuestro país que haya abordado tal diversidad de disciplinas humanísticas y científicas como Lugones. Aspiraba al modelo universal integrado, a la manera de Leonardo o Goethe. " **(1)** Lugones engendró diferentes hijos, y así como en la *Guerra Gaucha* nos encontramos una sintaxis rebuscada y casi ininteligible, abarrotada de barroquismos y con un léxico tan exuberante como innecesario, en libros como *El payador* se encuentran imágenes con una construcción precisa y un poder conmovedor. Se puede citar, de manera azarosa, el relato y la descripción de un duelo entre gauchos como una de estas imágenes afortunadas "Cuando los valientes concertaban un desafío por el gusto de vistear (ejercitar la vista) o de 'tantearse el pulso' el vencido pagaba una copa que su contendor recibía cubriéndole de elogios e invitándole a servirse primero. Las injurias que habíanse prodigado en el combate, no eran sino recursos de pelea, como el grito en la esgrima italiana. Cargado el cuerpo sobre la pierna derecha, bajo el puñal, arrollado el poncho en el brazo izquierdo, así peleaban con frecuencia a pie firme." En este fragmento de El payador no sobran las palabras, la sintaxis es llana y las ideas claras. El lector tiende a sentir que Lugones cree más en su literatura cuando tiene estos momentos y no en los intrincados vericuetos de sus "obligatorias" innovaciones. En su estudio sobre Lugones, Borges advirtió esta característica paradójica: "El prólogo del Lunario sentimental es polémico. En él se lee que 'el verso vive de la metáfora' y que 'hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma'. Lugones, en efecto, presenta una de las mayores colecciones de metáforas de la literatura española. Es innegable que estas metáforas son originales y, a veces, muy hermosas; su desventaja es ser tan visibles que obstruyen lo que deberían expresar; la estructura verbal es más evidente que la escena o la emoción que describen" **(2)** Por suerte, como los grandes escritores, Lugones no siempre hace coincidir lo que predica con lo que ejecuta.

La fatalidad del destino de Lugones fue tener que atravesar innumerables textos barrocamente pesados, teorías seudo científicas y practicar una escritura ampulosa, para luego (o durante) tener instantes muy frecuentes de enorme belleza y perfección literaria. Uno de esos momentos es el cuento *La lluvia de fuego* (evocación de un desencarnado de Gomorra). Este cuento desde su publicación ha sido señalado como central en la literatura de

reflexión y la literatura, no tiene como meta previa a su realización la búsqueda de la novedad. Conviene recordar la primera oración, que introduce al narrador, a las temporalidades y a los espacios del relato: “Recuerdo que era un día de sol hermoso, lleno del hormigueo popular, en las calles atronadas de vehículos.” Con la primera palabra ‘recuerdo’ tenemos, por un lado, un narrador en primera persona que por el subtítulo del cuento (evocación de un desencarnado de Gomorra) se infiere que es un espíritu. Asombroso es el tiempo verbal. El presente de la evocación nos lleva a una verosimilitud y a un juego literario que tiene que ver con mundo fantástico. ¿Desde qué tiempo y lugar recuerda el narrador-espíritu? “Estamos ante un tipo de verosimilitud muy diferente del que cataliza el argumento de aquellos relatos expositivos en los que predomina la teoría sobre la narración, la ciencia o la teosofía sobre la literatura. Cuando el cuento no busca otros recursos que la solidaridad entre los elementos del propio texto y desdeña la función ancilar de otras materias. Acierta Lugones en La lluvia de fuego, al que el lector juzga más verosímil que alguno de sus cuentos largamente digresivos para demostrar la existencia de una fuerza o la veracidad de un experimento. La ficción se alza aquí como lo que es, una imaginación sin complejos sobre su validación, portadora de un mundo coherentemente concebido.” **(3)** El acto de recordar es actual, pero el objeto directo introduce una segunda temporalidad que enmarca las acciones de la evocación. Aquéllas comienzan en la duración del imperfecto “era un día”. Este tiempo verbal, que entristecía a Proust, continúa en el relato ralentizando la acción para producir la serenidad y sensualidad que le cuadra al mito de la ciudad de Gomorra: “Desde mi terraza dominaba una vasta confusión de techos, vergeles salteados, un trozo de bahía punzado de mástiles, la recta gris de la avenida...” Aquí tenemos al narrador ya fusionado con el personaje e inmerso en la atmósfera de placer y deseo de la ciudad. Completando la reflexión sobre los elementos que la primera oración introduce, podemos registrar la primera alusión a dos espacios que atravesarán todo el relato: “un día de sol hermoso” y “las calles atronadas de vehículos.” El primer espacio hace referencia al paisaje y las características que ofrece la visión del cielo. El segundo paisaje aludido por “las calles” es la primera construcción del espacio de la ciudad. A lo largo del cuento hay un juego contrapuntístico entre estos dos espacios, pero ya no de correspondencia. En el romanticismo, el espacio natural se correspondía con el talante de la subjetividad y las acciones. De este modo, a una tristeza amorosa correspondía un cielo gris y nublado, o un asesinato se enmarcaba en la descripción de un cielo tormentoso, con relámpagos y truenos. No es así *En la lluvia de fuego*. Lugones invierte este tópico en el relato, y de ahí una de las eficacia de su cuento. Progresivamente, los dos espacios se van alejando de la primera correspondencia (una ciudad bulliciosa, feliz y carnal, con un día soleado y diáfano) y, mientras la ciudad se destruye, se insiste en la invariabilidad del paisaje celeste, tan bello como indiferente. Es la insistencia del relato en repetir los dos espacios lo que permitirá percibir una dimensión simbólica de la espacialidad.

En la primera oración ya tenemos casi todos los elementos del tejido narrativo. Sólo falta que suceda el “fenómeno” de la lluvia de cobre ardiente. Tenemos el narrador-espíritu que recuerda desde un presente (e introduce una verosimilitud fantástica), tenemos el personaje-narrador desdoblado e introducido en el imperfecto que encuadra las acciones en el tiempo de la destrucción de la ciudad, y tenemos la doble espacialidad, terrenal y celestial. El relato irá desarrollando todos estos elementos gradualmente. Detengámonos en el primero de estos elementos aludidos. Es atractivo señalar algunas característica del narrador. En su calidad de narrador-espíritu, ya desencarnado, y que evoca la historia desde un tiempo posterior a los hechos, es curioso (y revelador de los mecanismos del texto) registrar los límites a la omnisciencia que se impone. Hay frases que introducen la incertidumbre, quebrando la omnisciencia y produciendo un efecto de tensión en la lectura: “ La lluvia de fuego había cesado quizá, pues la servidumbre no daba muestras de notarla.” La palabra ‘quizá’ es el límite a la omnisciencia del narrador, que en su calidad de espíritu y con una temporalidad posterior a la los hechos podría no haber resignado. Esta estrategia de relatar como si no se conociese todos los detalles permite asir el efecto de tensión, la búsqueda de propagar cierta incertidumbre en el texto y la propuesta de que la imaginación del lector se sitúe precisamente en el lugar donde la

narrador proponga al lector estos puntos suspensivos y este signo de interrogación si no es percibiendo esta carencia de la omnisciencia y esta diseminación de la inseguridad. El narrador, que sabe todo lo que ha ocurrido porque es un espíritu y porque evoca con posterioridad los acontecimientos de la catástrofe, narra injertando suspensos e incógnitas. Demora el relato de lo que sabe, y lo que sabe lo presenta como alguien que lo conoce de manera imperfecta: “Un viejo lenón, erguido en su carro, manejaba como si fuese una vela una hoja de estaño, que con apropiadas pinturas anunciaba amores monstruosos de fieras (...) Bello cartel, a fe mía; y garantiza la autenticidad de las piezas. Animales amaestrados por no sé qué hechicería bárbara, y desequilibrados con opio y con asafétida.” La expresión “no sé” anula la omnisciencia no sólo por el adverbio de negación, sino por su cambio de tiempo verbal hacia un presente. El narrador podría haber utilizado expresiones como “no sabía qué hechicería...”, pero el cambio temporal también limita la omnisciencia del narrador en su presente evocativo. Es un paso más radical en la construcción de la duda.

También el narrador evalúa desde su presente los hechos y las decisiones del personaje, desde su realidad de espíritu observa su pasado de dandy de Gomorra: “Ganábame poco a poco una extraña congoja; pero, cosa rara: hasta entonces no había pensado en huir.” El narrador siente (o evalúa) como una cosa rara que en ese momento del relato no se le había ocurrido escapar. Son evaluaciones leves, que nunca se adelantan precipitadamente a los hechos. La voz del narrador nunca se apresura y la tranquilidad de su sintaxis contrasta con los terribles acontecimientos. El final de la voz narrativa termina acorde con las persistentes deficiencia de la omnisciencia: “Llevé el pomo a mis labios y ...” El espíritu que narra progresiva y serenamente, con todos los artificios verbales que da la tranquilidad, no consiente relatar su muerte y se detiene con los puntos suspensivos. A la sugerencia que producen esos puntos suspensivos nos ha llevado todo el relato con sus ambigüedades y desconocimientos. En su edición crítica, Pedro Luis Barcia comenta este final: “Al estar narrado en primera persona acompañamos al protagonista en el desarrollo de los sucesos. El relato concluye al mismo tiempo que la vida terrena del narrador, quien cierra su discurso narrativo con ‘Y...’, enlace extraoracional abierto, con un puente de puntos suspensivos tendido hacia lo desconocido. El simple recurso técnico de esta conjunción abre posibles e ignoradas proyecciones y es un ponderable acierto” **(4)**

El Dandy epicúreo

El segundo elemento narrativo, que señalábamos en la primera oración por el uso de la primera persona singular, es el personaje. Algunos lectores han señalado el hecho de que el personaje se asocia más a un dandy, a un alejandrino epicúreo, que a un israelita. La literatura se permite las anacronías. Independiente de cualquier calificación teórica de la subjetividad del personaje, todos los lectores podemos constatar en el relato que el personaje es un cultivador de los sentidos, un caballero amante de la terrenalidad de la vida. Un ‘encarnado’ producto de su ciudad. Arturo García Ramos registra el sensualismo del personaje en su introducción a *Las fuerzas extrañas* “El aristocratismo y la profanación, el amoralismo y el sadismo; el goce del mundo ajeno a cualquier concepción ética frente a la proclamación de lo artístico como hiperestesia y sensualismo; todo ello se funde en el narrador y protagonista de La lluvia de fuego.” **(5)** Antes que un ciudadano el personaje es un individuo. Un individuo que defiende su individualidad y se regocija en contemplar el mundo, incluso el espectáculo de la destrucción de su ciudad y el progresivo desarrollo de su muerte. En un sentido, el personaje parece seguir la poesía de Baudelaire con su apetencia de luchar contra el terrible monstruo del Tedio. Veamos su actitud ante los hechos del relato. Cuando comienza casi imperceptiblemente la lluvia de fuego, los primeros indicios de la desgracia, antes que horrorizarse se asombra. (¿De dónde venía aquel extraño granizo? Aquel cobre? Era cobre?) No interrumpe su rutina y sintetiza en su discurso la materia con que está constituida su relación con el mundo: “En el comedor me esperaba un almuerzo admirable; pues mi afortunado celibato sabía dos cosas sobre todo: leer y comer. Excepto la biblioteca, el comedor era mi orgullo. Ahíto de mujeres y un poco gotoso, en punto a vicios amables nada podía esperar ya sino de la gula. Comía solo, mientras un esclavo me leía narraciones geográficas. (...) ya comprenderéis

protagonista es una combinación de un epicúreo griego y de un dandy decadente al modo de los delineados por Oscar Wilde. Las apreciaciones del personaje parecen sacadas de los tertulianos-dandies del club del vino de Santa Fe, que, ante cada exabrupto que se deja escuchar en las mesas colindantes, se ajustan las corbatas, contemplan y analizan, pero no modifican un punto sus hábitos. Leer y comer. El ejercicio de la imaginación y la práctica del placer de los sentidos. Ausencia de Dios o de cualquier otro principio trascendental que justifique otro estilo de vida. Está subjetividad del personaje se amolda acertadamente con la ciudad y con el castigo divino que provoca. Todo un contemporáneo.

El personaje ha inventado algunas salsas, lee narraciones de nieve y de mar, observa la ciudad desde el balcón (“Acodado al parapeto de la terraza, miraba con un desconocido bienestar solidario, la animación vespertina que era todo amor y lujo”), se sonríe ante las presencias de un mancebo con piernas glabras y cortesanas con los senos desnudos, y llega al punto de jactarse de la sensualidad de su mundo: “ Cobertores cuya abolición habían pedido los ciudadanos honrados. Pues mi ciudad sabía gozar, sabía vivir.” Sin embargo, el personaje alcanza su mayor complejidad en su dimensión intelectual. En ningún momento siente un miedo físico. Su horror es un horror intelectual. Le inquieta que nadie haya mencionado antes lluvias de cobres incandescentes y se esfuerza por conjeturar su procedencia. Arriesga interpretaciones (“era la inmensidad desmenuzándose invisiblemente en fuego”). Finalmente, mediante una reflexión serena, encuentra una salida intelectual al cataclismo inevitable: “Reanimado por el vino, examiné mi situación. Era asaz sencilla. No pudiendo huir, la muerte me esperaba; pero con el veneno aquél, la muerte me pertenecía. Y decidí ver eso todo lo posible, pues era, a no dudarlo, un espectáculo singular. Una lluvia de cobre incandescente! La ciudad en llamas! Valía la pena.” La posesión de un veneno le permite inferir un cierto poder sobre la muerte. Este poder temporal (sólo le permite decidir cuándo morir, pero no vivir) le agrega una posibilidad extra a este personaje de los sentidos: ser espectador de la formidable destrucción de la ciudad y de la belleza de la lluvia de cobre. “Es la misma postura inicial que tiene frente al castigo divino: un mero observador de la función del mundo. Máxime que no interpreta los hechos como sobrenaturales, porque es agnóstico y descree de la trascendencia. Su apetencia de espectáculo es tal que no la atenúa ni la inminencia de la muerte” **(6)** Así como el horror de las fieras que sufren los estragos de la lluvia de fuego es un horror ciego por incomprensible, por no poder relacionar los fenómenos y atribuir causas, la muerte del personaje es a ojo abierto, con dominio y lucidez, tal vez como la de otro dandy que se bebe un vaso de wisky mezclado con arsénico en la solitaria habitación de un hotel y que se llama Leopoldo.

La indiferente y serena espacialidad del cielo

El último elemento que señalábamos como ya dado en la primera oración del relato era el espacio. Un espacio desde el comienzo doble: el día espléndido (la belleza del cielo) y la lujuriosa y feliz ciudad. La repetición descriptiva del cielo a lo largo de todo el cuento produce un efecto simbólico que hay que leer detenidamente. “El relato se mueve con muy graduado juego de tensiones y distensiones falaces, pautadas por la lluvia. El crescendo avanza hasta el incendio total, que se convierte en una anticipación terrena de aquel al que están condenados los habitantes. Iterativamente, a cada señalamiento de muerte y exterminio en los sucesos, el narrador comprueba la inalterabilidad límpida del cielo, que contrasta con la catástrofe terrena. El firmamento exhibe una indiferencia inmutable, y aun escarnio, de que los hombres de Sodoma y Gomorra hicieron gala ante las advertencias del Señor a través de sus profetas y ángeles.” **(7)** Umberto Eco **(8)** señala que se introduce un mundo simbólico en un texto cuando éste se demora en describir algo que para las finalidades de la historia no debería tener relieve alguno. Este es el caso de las constantes descripciones del cielo en el cuento *La lluvia de fuego.* Si seguimos en el texto el desarrollo de la construcción de los dos espacios, la ciudad y el paisaje que ofrece el cielo, observamos que en el comienzo son un reflejo armónico: a una ciudad sensual, pletórica de vida, corresponde un día cálido y “de tersura perfecta.” Sin embargo, ante la repentina irrupción de las primeras chipas de fuego, el narrador dirá que el

constituye el cielo, imposibilita que se lea este elemento como algo aislado. El espacio empieza a adquirir una dimensión simbólica y el texto exhibe los recursos que utiliza para producir este efecto. “Exploré el cielo en una ansiosa ojeada. Persistía la limpidez. ¿De donde venía aquel extraño granizo?” Progresivamente, cambiará el espacio urbano. Pero a una ciudad muerta y en ruinas no corresponderá un cielo tormentoso o turbio. Es este defasaje, no la muerte de los ciudadanos, lo que causa terror. El personaje, ya lo mencionamos, tiene un terror intelectual, no físico, y este terror es producido por la construcción del espacio en el texto, ya que la limpidez del cielo no le permite conjeturar la procedencia de la lluvia. El narrador, aún después de muerto, defiende su espacio, defiende Gomorra. De la ciudad se predica que sabía gozar, que en cada esquina se bailaba, que el césped de los parques palpitaba de parejas. Después de la lluvia de fuego y cobre, este espacio será polvo y ruina. En contraposición a esta destrucción, el narrador comentará que por entre el rayado de vírgulas de fuego se divisaba el firmamento “siempre impasible, siempre celeste.” Aquí se observa otra vez la obsesión del texto en repetir la indiferente y serena espacialidad del cielo. Al final del relato, es el propio narrador quien interpreta la dimensión simbólica del espacio cuando confiesa que “un cielo cuya crudeza azul certificaba indiferencias eternas, la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre hedía como un verdadero cadáver.” La asimetría entre los dos espacios que propone el texto es el verdadero centro desde donde surge la atrocidad. La ciudad reducida a cenizas, la inalterable belleza y tranquilidad del cielo, la muerte del personaje y el silencio brusco del narrador cierran todos los elementos que había propuesto la primera oración del cuento.

NOTAS

1. Barcia, Pedro Luis; “Introducción biográfica y crítica”,en Cuentos fantásticos de Leopoldo Lugones, Castalia, Madrid, 1988, página 13.

2. Borges, Jorge Luis; Edleberg, Betina; Leopoldo Lugones, Emecé, obras en colaboración, Buenos Aires.

3. Ramos, Arturo García, Edición crítica de Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones, Cátedra, Madrid, 1996, página 74.

4.Barcia, Pedro Luis; “Introducción biográfica y crítica”, en Cuentos fantásticos de Leopoldo Lugones, Castalia, Madrid, 1988, páginas 35-36.

5.Ramos, Arturo García, Edición crítica de Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones, Cátedra, Madrid, página 76.

6.Barcia, Pedro Luis; “Introducción biográfica y crítica”,en Cuentos fantásticos de Leopoldo Lugones, Castalia, Madrid, 36.

7.Barcia, Pedro Luis; “Introducción biográfica y crítica”,en Cuentos fantásticos de Leopoldo Lugones, Castalia, Madrid, 36.

8. Eco Umberto, Sobre literatura, RqueR editorial, Barcelona, 2002

Fuente: everba.org/summer04/lugones_federico.htm | **Edición:** Verano 2004 | **Fecha:** 2004-07-01

Leopoldo Lugones: territorio y Nación
Por Federico Bibbó*

> *Hombre y bestia amalgamábanse en la mutua afición sin el estorbo de una idea. Nada más que una cosa quería el jinete: correr. Nada más que una cosa sabía el caballo: correr. Y de este modo el caballo constituía el pensamiento del jinete.*
>
> *Leopoldo Lugones, "Estreno", 1905*

Es un pasaje de uno de los cuentos de *La Guerra Gaucha* el que podría sintetizar, entre las embestidas de una épica barroca de la nacionalidad, las alternativas de una preocupación constante que Lugones compartió con las transformaciones de su tiempo. El apunte vehicular, que se inscribe en 1905 en la codificación del origen nacional, adelanta ya entonces lo que al final de su carrera y de su vida, terminará por cristalizar en su pensamiento político hacia el núcleo dogmático del predominio absoluto de la fuerza. Aquí apenas esbozado, decimos, ese predominio se expresa en la anulación virtual del territorio de la conciencia del hombre que lo atraviesa. El vehículo como "pensamiento" elude la mediación de la idea, de la imagen del territorio; por encima del espacio transitado, el tránsito mismo se constituye en la vivienda del jinete.

Sin embargo, esta imagen se recorta aislada, en la construcción imaginaria de la patria que ensaya *La Guerra Gaucha*, de una clara vocación de orden espacial a partir de la cual emerge la tradición argentina. Como señala María Pía López en un libro reciente, es en esta primera búsqueda literaria de lo nacional, en donde se forja la perspectiva de un orden adecuado a la legitimación del dominio de la oligarquía, por medio de la constitución de la estancia como núcleo político original[1]. En un movimiento que profundizará en *El Payador*, Lugones proyecta sobre el territorio indómito de la futura nación, la instalación del patrón en la escena rural como índice natural de su predominio político. *Instalación* que debe tomarse aquí en un sentido literal.

Sabemos de qué modo, en el libro de 1916, a través de un intrincado conjunto de mediaciones, el patrón sintetiza los valores de la patria por encima de la figura arquetípica del gaucho. Recordemos la operación consistente en exaltar a este "héroe y civilizador de la pampa" para, al mismo tiempo, destacar la función sacrificial de su extinción. Ante la perspectiva de una interpretación errónea, Lugones se apura a afirmar: "Su desaparición es un bien para el país, porque contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena" (1961, p.83). Pese a la condición heroica del gaucho, es la postulación de la lógica territorial de ocupación, que no le pertenece —y que contradice su carácter nómade, detritus de una mezcla racial—, la que viene a delinear, por medio de la delimitación de la estancia, la verdadera continuidad de los valores nacionales.[2]

Profundamente sarmientina, esta concepción que traduce la lógica de la ciudad en el espacio aún desrealizado de la Pampa, inaugura una jefatura que se prolonga hasta la actualidad de la enunciación lugoniana, adquiriendo un carácter fundacional: "Entonces los ricos de las ciudades, dueños de aquellos campos por herencia o por merced, fundaron en ellos ranchos que le sirvieran de albergue cuando iban a encabezar tales expediciones, congregando en esos paraderos algunos gauchos adictos" (1961, p.87).

Como dijimos, los cuentos de *La Guerra Gaucha* ya anticipaban esta fórmula de la tradición en la que el enclave rural, la estancia, dota de un carácter racional—y de este modo, nacionaliza— un espacio antes indefinido y heteróclito. Al referirse a otro cuento del mismo libro, María Pía López lo explica de este modo:

> Patria y patronas. Esa traslación es posible porque se enraíza en condiciones reales: la Argentina es —según él cantaba— el país de los ganados y las mieses. Un país que tiene a la estancia como núcleo productivo y político: Si los caudillos solían tomar su fuerza de la propiedad territorial y por lo tanto humana, la oligarquía convirtió esa propiedad en las raíces profundas de un Estado. La forja del Estado argentino no fue sólo la reticulación positivista, sino la remisión a la estancia como base material e imaginaria del país. (2004, p.77)

La apelación a la estancia, implica la subordinación a este centro del conjunto de líneas de fuga, fuerzas en desplazamiento que constituyen el pasado pre-nacional. Si en el caso de *La Guerra Gaucha*, el perímetro disciplina esas fuerzas para propalarlas hacia el oponente en la articulación patriótica, en *El Payador,* sencillamente, expande el halo civilizatorio del patrón a partir de la confluencia entre sus atributos rurales y ciudadanos.[3]

Entre las atribuciones que supo coleccionar el autor del *Lunario sentimental* en su impulso interminable de asignar al poeta un lugar privilegiado en la sociedad, y siempre en relación a las definiciones de la nación, se encuentra como un recurso permanente la mirada sobre el territorio. Acaso ligada a la obsesión por las alturas a las que no dejó de aspirar como poeta, esa mirada podría pensarse como una consecuencia de la perspectiva asignada: águila, cóndor, montaña; el costado pragmático del vate que permite la expansión de su palabra pública hace que la elevación lo traduzca, complementariamente, en geógrafo, codificador y organizador del territorio. De este modo, los textos de Lugones hasta la década del 20 pueden leerse como variaciones alrededor de un movimiento de apertura, recorte y ocupación de los espacios sobre los que se define una tradición que se transforma según la coyuntura.

Durante el Centenario, la vocación topográfica del poeta Lugones no sólo se expande de manera notable de acuerdo con la confianza modelizadora del nacionalismo cultural que comparte con otros escritores de la época. Se inscribe, al mismo tiempo, en acuerdo con las misiones en la que aparece embarcado en relación con la esfera del estado: es la etapa del planificador. Aquí la concesión a los asuntos terrenales produce intervenciones más horizontales que aquellas incursiones del hombre singular, desde lo alto, sobre el espacio del pasado de la patria. Es el momento de pensar la ciudad: monumentos, edificios, escuelas, plazas. La reflexión sobre el terreno, sus inflexiones presentes y deseadas, constituyen en estos años el núcleo de definición del poeta público. Esto, sin menoscabo de la aspiración de agotar, por medio del verbo poético, el espacio entero de la Patria. La totalidad de las *Odas seculares* no parece disentir con la normativa arquitectónica e higiénica de *Didáctica*.

Pero esta doble perspectiva de precisión del espacio, en la que la nación encuentra su sentido gracias a la exploración del territorio, terminará por extinguirse. A partir de los años veinte, transformaciones mundiales y convulsiones locales le indican a Lugones el camino hacia una posición resueltamente antidemocrática. Correlativamente, la escena de la patria se irá volviendo cada vez de más difícil representación para devenir, finalmente, entidad sin extensión, objeto resultante y agente de una guerra permanente. A medida que la disposición del espacio nacional se corroe en el presente por la amenaza de la subversión del Orden, la fijación de la jerarquía que se reactualizaba en los textos sobre el pasado, irá dejando su lugar a la afirmación de una inmovilidad sin imágenes, o, para decirlo de otro modo, de una fuerza sin localización.

Ya no paisajes dilatados, sino estado permanente que busca, al interior, la

naciones. La patria, es más, no se representa, sino que *se presenta*, concretamente, en la Potencia que se procura por medio del armamento, de la acumulación económica y de la disciplina militar. Es sobre todo en *La Patria Fuerte* (1930) donde la nación constituye una entidad autodefinida por el equilibrio entre su fuerza y las fuerzas exteriores. Territorio sin interior, sin grietas, cuyo origen deberá reconfigurarse a partir de un núcleo latente desde los textos tempranos: la espada, ese instrumento viril.[4]

No es casual que Lugones generalice, en la última década de su vida, el orden de la guerra como principio de interpretación del mundo.[5] Tampoco lo es el hecho de que sus preocupaciones políticas desintegren cada vez más las pretensiones de constitución de un *territorio* nacionalizado en sus textos. Ambas transformaciones son congruentes, y juntas redefinen no sólo la posición social del escritor sino además la dimensión textual de una poesía que se regocija en la identificación del propio sujeto con una patria guerrera y con su reducción de esa patria al regazo familiar del suelo natal: *Canto*, identidad definitiva de un sujeto que apela, antes que a la vastedad del espacio, a la profundidad mítica de la Voz.[6]

En *Historia de Roca* (1938), el empeño por reconstruir al jefe de sus años liberales de acuerdo con la perspectiva castrense, diagrama la necesidad de anular la perspectiva aérea del poeta nacional para volcar sobre el individuo predestinado todo el vigor de la Potencia. La apelación a la palabra *orden* que se repite a lo largo de sus páginas, antes que en un sentido taxonómico, de ordenamiento, debemos entenderla esta vez en términos de fuerza que *despeja* la materialidad del territorio. Constructor, sí, por medio del perfecto desplazamiento militar: constructor de rutas; por tanto, desintegrador de espacios, propiciador de la velocidad. Roca es ahora aquel que desintegra el paisaje que “descubre” para reducirlo, al instante, a entidad sin mayores atributos: *Patria*. Es el revés de una esencia que para el poeta ya no puede ser representada, sino que debe definirse en y por sí misma.[7]

No se trata de que Roca, como voluntad y como síntesis, deba prescindir del territorio. Por el contrario, es el espacio el que le permite llevar a cabo su destino. Pero es el mismo espacio el que, por la tarea que le imprime, debe doblegarse bajo la acción de los desplazamientos. Lugones resume una trayectoria vital en el ejercicio viril de la reducción de la materialidad de la Nación:

> (...) militante casi desde la infancia en la prolongada lucha por el orden indispensable a la existencia de la Nación, y en la guerra exterior más importante que sostuvimos después de la Independencia, iba a ser él, en efecto, quien consumara la integridad de la República por el dominio territorial, con la conquista del desierto, y por la posesión definitiva de su capital histórica. (1980, p.100)

Orden, integridad, dominio. La identidad de Roca con la Patria se revela pariente de las que para el poeta se establecen como las necesidades del presente. Junto con el espacio es el tiempo lo que se desvanece para constituir una unidad trascendental cuyo rastro de origen se identifica con el valor y con la disciplina militar.

Con su suicidio antes de la finalización del libro, Lugones rechaza la oportunidad de observar al político, y con esto elude la posibilidad de traicionar su proyecto. Se había encargado de afirmar: “La personalidad de Roca defínese, y se explica, por su condición militar...” (1980, p.109). El establecimiento del linaje de su hombre lo había hecho tambalear en su propósito; con la madre de Roca, aparecía en el “hogar hidalgo” una nota discordante: *la política*, entre los pliegues del origen medieval que definía la formación cristiana y militar. El padre militar se casó “con Agustina Paz, también de ilustre ascendencia, pues era hija del doctor don Juan bautista Paz y Figueroa, presidente del Cabildo tucumano que en 1810 se declaró por la libertad.” Debe reconocer: “Así la esposa asociaba con su linaje la palma cívica al bélico laurel.” (1980, p.50) Pero entonces Lugones se esfuerza por despejar la línea femenina de la familia del jefe. Si la madre es el gobierno

probablemente en la imaginación del poeta, que su hijo corroborará la ascendencia paterna:

> (...) la animosa madre le escribía [a su esposo] con el regocijo de haber tenido aquel varón 'a quien llamaremos Julio, por ser el mes glorioso, y Argentino porque confiamos que será como su padre un diligente servidor de la Patria' (1980, pp.55-56)

El poeta se encarga de completar: Patria: de *pater, patris*: padre.

Lugones ya lo había declarado en 1930. "La Patria Argentina no es hija de la política, sino de la espada." (1930, p. 9) Generalización de la guerra y conservación de la patria son las dos caras de un mismo pensamiento que se retuerce en la demanda de virilidad. En la *Historia de Roca*, esta condición queda cristalizada, por última vez, en la búsqueda de un origen del sujeto nacional. Sujeto sin espacio, ahora, el héroe militar de Lugones queda convocado por un propósito menor, que deja en evidencia la desmesura de la exaltación. El libro es un encargo de la *Comisión Nacional del Monumento al Teniente General Julio Argentino Roca*.

La desaparición del territorio en la obra de Lugones puede pensarse junto con su búsqueda de regeneración de la "vida heroica" y su apología del fascismo. Queda por observar el lugar de la poesía en los momentos finales de la trayectoria del primer escritor de la Nación, cuando la materia poética parece perderse por la insistencia arrebatada de la pura fuerza.

Bibliografía:

Leopoldo Lugones, *La Guerra Gaucha* [1905], Bs. As., Ed. Centurión, 1950.

----------, *El Payador*[1916], Bs. As., Ed. Centurión, 1961.

----------, *La Patria Fuerte*, Bs. As., Biblioteca del Oficial-Círculo Militar, 1930.

----------, *Historia de Roca* [1938], Bs. As., Ed. de Belgrano, 1980.

López, María Pía, *Lugones: entre la aventura y la Cruzada*, Bs.As., Ed. Colihue, 2004.

Monteleone, Jorge, "Leopoldo Lugones: Canto natal del héroe", en Graciela Montaldo (comp.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt. Historia social de la literatura argentina*, VII, Bs. As., Contrapunto, 1989.

Terán Oscar, "'El Payador' de Lugones o 'la mente que mueve las moles'", en *Punto de Vista*, año XVI, n° 47, diciembre 1993, pp.43-46.

*Federico Bibbó nació en Balcarce (Provincia de Buenos Aires) en 1977. Es Profesor en Letras por la Universidad de La Plata. Actualmente prepara la tesina para obtener el grado de Licenciatura en la misma Universidad. Escribió el ensayo *Lucio V. Mansilla: la guerra y el teatro del 80*, que se publicará próximamente en la colección "Hipótesis y discusiones" del Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" de la UBA.

---

[1] López, María Pía, *Lugones: entre la aventura y la cruzada*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2004.
[2] Para una lectura sintética y ordenada de El Payador, se puede ver el

gauchos como “el más gaucho”. Se lee en *El Payador*: “Al contacto de la civilización, su urbanidad aparecía por reacción virtual como el brillo de la plata. Tostados aún de pampa, ya estaban comentando a la Patti en el Colón, o discutiendo la última dolora de Campoamor entre dos debates financieros.” (1961, p.89)

[4] El culto del valor militar se encontraba ya en un texto de 1897 (“El Sable”, publicado en el diario *El Tiempo,* 17-3-1897), en el que Lugones levantaba, para hablar de la Independencia, un tono similar (aunque mediado por la nostalgia) al que desplegaría en 1924 en su famoso “Discurso de Ayacucho”, que abre *La Patria Fuerte*.

[5] En este sentido, vale la pena remitir una vez más al lector al libro de María Pía López, en donde las sucesivas posiciones políticas de Lugones, y sobre todo su fascismo, se colocan en relación con las ideas de la época a través de un exhaustivo análisis de los artículos que el poeta publicaba en La Nación. Para su posición vitalista y anti-pacifista, ver sobre todo el apartado titulado “Leones y ovejas: cuestión de destino”, op. cit., pp. 119-130.

[6] Las operaciones textuales de la poesía de los años 20 y 30 son analizadas por Jorge Monteleone (1989). Allí se muestra la constitución de la voz nacional del poeta en estos años, por medio de la apropiación de código oral en los textos que van de *Poemas solariegos* (1928) a *Romances del Río Seco* (1938).

[7] Quince años antes, en 1923, el discurso autoritario del poeta nacional ya dejaba clara esta idea de nación: “La defensa de la Patria obliga a todos sin la más mínima discrepancia. La Patria no es una ideología. Es un hecho (...). Tenemos que afrontar virilmente la tarea de limpiar el país. Ya sea por acción oficial, ya por presión expulsora, es decir tornando imposible la permanencia de elementos perniciosos.” (*Acción*, 1923, citado en Monteleone, op. cit. p.177)

Fuente: everba.org/summer04/lugones_fabian.htm | **Edición:** Verano 2004 | **Fecha:** 2004-07-01

Lugones y el espiritismo
por Fabián Banga
articulos editado en la revista *Lucero*,
University of California at Berkeley, verano del 2002

From a wild weird clime that lieth, sublime,
Out of Space - out of Time.*
"Dream-Land", Edgar Allan Poe

(*Desde un indómito extraño clima que yacer, sublime,
Más allá del Espacio - más allá del Tiempo)

Se ha escrito mucho sobre la Argentina de fines del siglo XIX y la construcción de los imaginarios nacionales con fuerte contexto patriótico, europeo y cristiano. Pero lamentablemente muy poco se ha escrito de las propuestas alternativas y resistencia al discurso oficial en esta última mitad de siglo. Tanto la imagen de la Argentina propuesta por el Martín Fierro como por el Facundo, – partiendo de estos dos pilares de la literatura Argentina– si bien difieren en perspectivas y propuestas políticas, en el campo religioso concuerdan en similares creencias basadas en espacios netamente católicos. Tanto el estanciero europeizado y religioso presente en el Facundo, como el gaucho marginado por su propio gobierno, peregrino y fugitivo de la ley, en más de una oportunidad muestran una devoción netamente católica. Y de alguna forma, estos dos opuestos de la realidad Argentina que se multiplicarán en diferentes momentos de la historia, en diferentes contextos y situaciones, no pueden escapar a esta europeización religiosa que pareciera absorber toda la realidad nacional en el campo literario. Tanto el catolicismo, como el tema de la tradición, parecieran ser temas intocables en la tradición nacional Argentina. Un puñado de ejemplos amansan estas estructuras monolíticas desde una base establemente teórica. Ni siquiera la vanguardia de los 20s, con sus manifiestos anti-oficiales, se metieron directamente con el tema de la tradición o el catolicismo. El *martinfierrismo* es un ejemplo. Más allá de su propuesta basada en una nueva estética, no rompe con la tradición; muy por el contrario, intenta apropiarse de ésta. Alguna de las excepciones pueden verse en personajes como los de Los Lanzallamas, de Roberto Arlt. Pero estos se sustentan y justifican a si mismos siempre desde el marco de la marginalidad. Pero pese a esta polarización marcada, no quita que tales alternativas existieran y que se filtraran en textos literarios. Lo que es paradójico es que estos intentos de ruptura con la religión oficial, estas corrientes alternativas en muchos casos se nutrieran, como así se da el caso de la herencia católica, también de pensadores y movimientos europeos. Tal es el caso del espiritismo, tema que nos interesa tratar en este trabajo, y del cual intentaremos encontrar ecos de sus ideas en ejemplos concretos en la literatura nacional. Notaremos al final que la tensión entre estas dos posturas –una alternativa y otra oficial– nace de alguna forma por una profunda crisis existencial y por la falta de respuestas a ciertos temas existenciales por parte de la religión y la ciencia propuesta por el estado.

Los movimientos filosóficos de ruptura y critica del siglo XIX, llegaron a la Argentina y se expresaron no sólo en charlas, debates y conferencias públicas, sino que tuvieron claras huellas en la literatura nacional. Temas relacionados al vitalismo metafísico y el nihilismo no se hicieron esperar en la joven nación.

> Encendió la luz, ganó la cama y abrió un libro.
> Media hora después cerraba los ojos sobre estas palabras de Schopenhauer su maestro predilecto(1): "el fastidio de la noción del tiempo, la distracción la quita; luego, si la vida es tanto más feliz cuanto menos se la siente, lo mejor sería verse uno libre de ella." (Sin Rumbo, Eugenio Cambaceres. p. 86)

Estas teorías se entremezclaron con ideas cientificistas que en la literatura se plasmaron en exponentes como Poe (1809-1875), quien en sus cuentos y poemas expresa una profunda crisis espiritual y existencial, reflejada en sus tópicos. En los cuentos de Poe encontramos en muchos casos teorías cientificistas, como la del magnetismo animal, que eran muy populares en la época y que aparece por ejemplo en "El caso del Señor Valdemar", la historia de un hombre que después de haber muerto su alma se mantiene conectada a su cuerpo gracias a una especie de poder hipnótico. Lo interesante es ver que este conflicto existencial se superpone a otra preocupación de la época en Latinoamérica, la construcción de la nación y del ser nacional.

En la Argentina, por ejemplo, libros como el Facundo, El Matadero y Martín Fierro, tenían como tópico principal el tema de la patria y su gente. Estos tópicos nos sugieren una intencionalidad dirigida a delimitar el imaginario nacional ya sea en su espacio como en su gente. En estos tópicos encontramos individuos nacionales con una fuerte característica católica. La explicación de las características de estos individuos se sustentaba en teorías predominantes de la época, en muchos casos traídas de Europa. Un ejemplo lo vemos en Sarmiento, cuando en el Facundo explica las características del hombre de campo en relación con la tierra, mostrando una influencia evidente de Rosseau (1712-1778) y su teoría del hombre natural.

Pero este imaginario de nación como, tomando el caso del catolicismo, tuvo claros opuestos alternativos. Muchas de estas propuestas promulgadas por grupos concretos contaban con una organización y estructura sistemática, con un método preciso que, con intenciones científicas, buscaba una respuesta a fenómenos presentes en la realidad humana, fenómenos que no eran explicados por las ciencias convencionales, o simplemente, no eran ni siquiera objeto de estudio. Este es el caso del espiritismo y la teosofía.

Según Cosme Mariño, el espiritismo llega a la Argentina entre el año 1869 y 1870 de la mano de un español, Don Justo de Espada, oriundo de Málaga (Mariño, p.8). Mariño le atribuye a Don Justo un profundo espíritu científico y voluntad de hacer estudios sobre temas basados en hechos empíricos e investigaciones metódicas. Cuenta que en sus comienzos, las sesiones que tenían como fin comunicarse con los espíritus tenían resultados triviales. Pero poco a poco, de una forma organizada, se fueron creando centros que tenían como fin promover la doctrina espiritista(2) y promover el estudio de estas ideas con la ayuda de personas preparadas para hacerlo. Estos primeros espiritistas, según Mariño, eran fervientes lectores de la obra de Allan Kardec, el pensador espiritista francés que por lo que podemos ver, fue la corriente que influencio al espiritismo en la Argentina. Los integrantes de las filas del espiritismo, según Mariño, eran personas educadas que planteaban ideas debatían con otros personajes de la jerga intelectual argentina de aquellos tiempos. En su libro sobre el espiritismo en la argentina Mariño describe detalladamente una sucesión de debates que se realizaron en los periódicos de la época entre diferentes intelectuales, algunos a favor del espiritismo y otros en contra de éste.

Según sabemos, la doctrina espiritista tomo mucho auge en sus comienzos. En aquellos tiempos, sus simpatizantes se preocupaban de mostrar que sus doctrina no era una simple creencia sino que estaba basada en hechos científicos. Para el año 1885, según Mariño, ya había 8 centros en la Capital Federal, 5 centros en la provincia de Buenos Aires y 8 en el resto del país (Mariño, p.100). Hay un hecho descrito por Mariño que nos resulta de singular interés ya que refiere a un acalorado debate entre el ingeniero Rafael Hernández(3) y Alejo Payret, quien era profesor de Cursos Libres del Colegio Nacional. El presidente Roca, enterado de los acalorados debates que se venían llevando en revistas y diarios de la época, tales como los diarios El

creencias. La conferencia se realizó y a tal asistió Mariño y Hernández. En respuesta a ésta el ingeniero Hernández propuso responderle en otra conferencia que se terminó realizando en el teatro de la ópera el 30 de octubre de 1885. La conferencia se basó en explicar las características que sustentaban al espiritismo y por otro lado, se articuló una respuesta a la teoría materialista reinante en la época, que pareciera era la línea a la que adhería Alejo Payret y sus jóvenes seguidores del club El Progreso.**(4)**

Estos movimientos en muchos casos venían a proponer una alternativa espiritual a problemas que las religiones oficiales no podían resolver. Esto se vio muy profundamente en la crisis existencial frente a las pérdidas humanas en tiempos de guerra. De ahí que se acepte incluso en escritores espiritistas, que una de los grandes motivos por los cuales estas ideas cobraron gran popularidad fue por la pérdida de seres queridos en tiempos de postguerra.

Muchos de estos movimientos tuvieron influencia en escritores como Poe y Baudelaire, quienes a su vez influenciaron a muchos a escritores latinoamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX, entre ellos Lugones. El aporte que dará este movimiento al área de las letras será, entre otras cosas, los temas en relación a lo suprarracional. El tema de lo fantástico no representará solamente un espacio estético desde el cual se crea un mundo distinto al real. El tema de lo fantástico − como así también se ve en el simbolismo− representa una crisis de representación de la idea. Estamos frente a una poética que se mueve en los límites del lenguaje (Ramos p.19). En caso de la literatura, el lector juega un papel activo al negociar con el escritor un espacio verosímil que se crea por ejemplo en el cuento fantástico. Sin esta negociación el cuento se plantea imposible. Pero esto no es nuevo; lo nuevo está en la posibilidad de negociar un espacio de verosimilitud que se aleja de los parámetros de lo aceptado como realidad empírica y que tenga algún sustento en teorías que eran debatidas en el momento histórico en que se escribió el cuento. Para crear esta estética se tomaban ideas de diferentes espacios. Un ejemplo de esto lo veremos en Lugones, donde encontramos teorías como las de involución propuestas por Blavatsky, la famosa medium ruso-americana.

Un ejemplo concreto de la teoría de involución lo vemos en el cuento "Yzur". El cuento relata la historia de una persona que intenta hacer hablar a un mono, intento que no produce ningún resultado hasta el final cuando el simio articula "− AMO, AGUA, AMO, MI AMO…" En este cuento se trata la:

> posibilidad de recuperación del lenguaje articulado de los simios. La teoría de base es la regresiva que, a diferencia de la evolutiva o progresiva que supone que el hombre es un antropoide perfeccionado, sostiene que el mono es un hombre involucionado. Lugones halló pie para ello en la teosofía. Helena Blavatsky, en su Glosario teosófico escribe: "Opuestamente a lo que afirman los naturalistas modernos, el hombre no desciende del mono o de algún antropoide de la presente especie animal, sino que el mono es un hombre degenerado."**(5)** Si es así, el mono tiene la posibilidad del habla aletargada y el conveniente ejercicio podría desarrollarla. (Barcia, p.34).

Propondremos también que esta idea presente en el cuento de Lugones, se sustenta en otra idea teosófica la de que el hombre no es ninguna creación especial de la divinidad, muy por el contrario, es tan sólo otro elemento cosmogónico más. Lugones era un adepto a la teosofía**(6)** y estaba bien consciente de que sus ideas serían contradictorias en tiempos en que el materialismo estaba en pleno auge. Por otro lado vemos su confusión y necesidad de respuesta frente a diferentes interrogantes. Lugones incluye nuevamente estas ideas teosóficas y espiritistas en cuentos como "la fuerza Omega", "La metamúsica" y "psychon". Estos cuentos fantásticos de Lugones se ubican entre la teoría materialista y las ideas alternativas, e introducen estos temas alternativos con mayor interés que otros grandes cuentistas del momento, como pueden ser Jack London, H.G. Wells o Robert Duncan Milnes. (Barcia, p.31)

Esta dualidad entre la materia y el espíritu, entre el materialismo y el espiritismo se hace presente en el cuento "Lluvia de fuego", el cual lleva el subtítulo "evocación de un descarnado de Gomorra", en referencia al espíritu de un habitante de la ciudad bíblica. No sólo existe en el cuento el evidente tema del espiritismo − ya que él que narra es un espíritu− sino que el cuento nos muestra algo más: contraste evidente entre la realidad del cielo inmutable, y el de la tierra en constante caos (Barcia, p.36).

Hay otro elemento relacionado íntimamente con el espiritismo en este cuento que es el poder de la voz del difunto que se comunica con los vivos mientras que éstos toman nota de los mensajes de ultratumba. Muchos libros o compendios espiritistas cuentan con esta metodología: la del médium "escribiente" tomando nota de la voz escuchada en muchos caso solamente por él. El poder de la voz en este caso se hace explícito al literalmente "descarnar" al hablante y justificar su existencia en la voz misma. Como en las ideas de Lacan sobre la palabra y en la interpretación del síntoma en la palabra misma. En este contexto la existencia del interlocutor está justificada en el propio sonido de la voz, y no en la presencia física del interlocutor. El que atestigua de tal existencia en el ejercicio meduínico es el propio médium. Es interesante ver el paralelo que hay entre este acto de escribir las palabras de un espíritu –llegando a hacer un libro de esta "conversación" con un espíritu–, y el acto del escritor escribiendo su cuento, transcribiendo las palabras de su personaje. Este paralelo en el cuento de Lugones se hace doblemente explícito al ser el mismo personaje un espíritu, y siendo éste el único narrador.

Esta voz en el cuento de Lugones narra un pasado apocalíptico, un juego temporal ya que no hay una enseñanza en miras al futuro, en miras a un Apocalipsis en los finales de los tiempos. La catástrofe es en un pasado fuera de la historia, un pasado bíblico. El cielo castiga a los sodomitas con una fuerza apocalíptica. En la tierra el narrador en primera persona vive esta dualidad, llega al final de sus días dedicado al culto de la lectura y de la comida. La dualidad no es sólo materia y espíritu, sino que la dualidad es materia y arte representada por la misma literatura. Pero quizás aun más importante es el fatalismo del mundo Luganiano en este cuento. El narrador intenta explicar la realidad del mundo que lo supera por lo caótico y apocalíptico y en este intento produce arte al ser el mismo, mejor dicho su voz, el cuerpo literario del cuento. Su arte es la lectura y la comida. Pero una aerolito incandescente hiere a uno de sus sirvientes, hecho que le quita el apetito. Intenta explicarlo por medios científicos, datos históricos, pero el mundo empírico no puede ser explicado ya que no hay antecedentes:

> Sin ser grande mi erudición científica, sabia que nadie mencionó jamás esa lluvia de cobre incandescente. ¡Lluvia de cobre! En el aire no hay minas de cobre
> (de la edición de Barcia, p.146)

No sólo no es posible explicarlo por medio de los conocimientos, sino que el progreso de la máquina − en la imagen de la ciudad y los vehículos− no son suficientes para detener el fin apocalíptico. Hay un intento de entender el caos, hay un intento de control, pero no se logra entender. La única salida es el suicidio:

> Llevé el pomo a mis labios, y…
> (de la edición de Barcia, p.155)

Estamos frente a un final terminal no sólo en lo literal, − ya que el pomo contenía veneno− sino en lo desesperado de un final sin lo heroico de enfrentar la muerte. No estamos frente a la imagen de un superhombre de Niestzche sino de un personaje que no propone ningún final, un personaje que se disuelve. Este es un personaje sin respuesta frente a la superación del escenario conflictivo que se disuelve. Ni siquiera encuentra un final psicótico, que en términos clínicos sería una alternativa frente a la disolución del Yo que está sobrepasado por los hechos reales. Este personaje narrador aniquila su propio Yo verbal, se termina la voz y con ella su propia existencia.

alguna manera dialoga con el ser nacional de tiempos de Lugones. Es ésta una crisis entre una necesidad de interpretación del mundo por medios científicos y, al mismo tiempo, la importancia de la subjetividad personal frente a este mundo, una subjetividad impregnada de creencias y de angustias frente al cambio. En esta crisis propuesta en el cuento por Lugones afloran también otros dos aspectos que señala García Ramos en referencia a los cuentos de Lugones, que son nuevas esperanzas surgidas en el área del progreso y consciencia crítica en torno al saber humano. Por un lado la esperanza en el progreso está presente en la máquina − recordemos la ciudad bíblica en el cuento− . Pero Lugones es pesimista frente a esta esperanza. La máquina, la modernidad y la tecnología no son una salida; en esto se asemeja Lugones a Arlt. Algo muy distinto a esto veremos un poco más adelante en la literatura argentina con la poesía de Oliverio Girondo y sus 20 poemas para ser leídos en un tranvía, en donde Girondo propondrá una creación de un nuevo objeto estético no natural, que entrará en diálogo con movimientos estéticos como el cubismo, abandonando los subjetivo del romanticismo y poniendo el énfasis en lo visual y por otro lado con el futurismo en la exaltación de la máquina. Pero este momento de Lugones es otro, un momento anterior y en su caso, profundamente nihilista. Volviendo a García Ramos, notamos que también aparecen características referidas a una consciencia crítica en torno al saber humano. Muy evidente se presenta esto en lo que ya dijimos de la imposibilidad de explicar el mundo. Por un lado, la ciencia no puede responder a todas las preguntas del hombre y por otro lado, no puede responder las preguntas existenciales.

A modo de conclusión, podríamos decir que movimientos como el espiritismo y la teosofía, presentes en la obra de Lugones, eran fruto de la gran crisis reinante a fines del siglo XIX. Eran estos movimientos científico-religiosos grupos que intentaban responder a preguntas existenciales de la época. Pero bien sabemos que a fines del siglo XIX había otra gran preocupación en países como la Argentina. La construcción del ser nacional y el imaginario de la nación eran una preocupación que nos llega desde los escritos de Sarmiento y Echeverría, entre otros. Ésta era una nación joven, que sólo hacía algunos decenios comenzaba a considerarse una verdadera república. Los diarios de la época anunciaban en Buenos Aires abundantes conferencias y debates de todo tipo, tal es el caso de la conferencia de Hernández, publicada en las pagina de *La Prensa* el 31 de octubre de 1885. Ojeando los diarios de la época pudimos comprobar que conferencias de este tipo eran muy comunes y que su audiencia era bien numerosa en mucho de sus casos. Esto nos habla de una preocupación de conocimiento, una preocupación que se refleja hasta en sus gobernantes; tal es el caso de la sugerencia de Roca a Alejo Payret de informarle de cuánto había de realidad en estas ideas del espiritismo y su agrupaciones sistemáticamente organizadas. Por ejemplo, la asociación "Constancia", que era una agrupación espiritista, contaba con una entidad bien organizada, con una imprenta y hasta instalaciones propias. En el discurso que se puede leer de los escritos producidos por estas instituciones, notamos una asociación constante con el progreso y la modernidad, rechazando las ideas materialista por considerárselas conservadoras.**(7)** Estas instituciones si bien proponían otra visión al aporte del imaginario de nación aportaban una alternativa al conflicto que afectaba a todos por igual: la tensión entre el individuo subjetivo, el progreso enmarcado en los campos de la ciencia y la crisis existencial del hombre.

Esto nos lleva también a re pensar los imaginarios de identidad y notar cómo estos movimientos prácticamente desconocidos no sólo fueron importantes en la construcción de la nación, sino que modelaron con su influencia de ideas a importantes escritores de la literatura nacional. ¿No es el caso de Arlt? Desde su primer escrito publicado, Ensayo sobre ciencias ocultas de la ciudad de Buenos Aires. También este tema esta presente en Los Lanzallamas (1931) en las palabras del Astrólogo − en muchos casos directamente refiriéndose a Blavatsky− , el Iluminado y sus ideas de la reencarnación. Esto nos plantea otros espacios, que si bien pueden llegar a ser marginados por la cantidad de trabajo que se le ha dedicado, cumplen un papel fundamental en la construcción de los imaginarios nacionales, al superponerse a momentos e ideas en pleno auge en su momento.

Bibliografía

Blavatsky, Helena Petrovna. Compendio de la Doctrina Secreta; edición de Elizabeth Preston y Christmas Humphreys. Buenos Aires: Federación Teosófica Interamericana, 1973.

Cambacéres, Eugenio. Sin rumbo, Eugenio Cambaceres; edición de Claude Cymerman. Madrid: Cátedra, c1999.

Conil Paz, Alberto A.. Leopoldo Lugones /, Alberto A. Conil Paz editor. Buenos Aires : Librería Huemul, [1985]

Kardec, Allan. El libro de los espíritus : selección y comentarios de la obra de Allan Kardec, Santiago A. Bossero. Buenos Aires : Editorial Víctor Hugo, c1963

Lugones, Leopoldo. Cuentos fantásticos, edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia. Madrid: Castalia, c1987.

Lugones, Leopoldo. Las fuerzas extrañas, edición de Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, c1996.

Mariño, Cosme. El espiritismo en la Argentina /, Cosme Mariño. [Nueva ed.] Buenos Aires : Editorial Constancia, 1963

Maroney, Tim. The book of dzyan. Oakland, Miskatonic University Archive, 2000

Podmore, Frank. Mediums of the 19th century. New Hyde Park, N.Y., University Books [1963] 2 v.

Santamaría [et al.] Ocultismo y espiritismo en la Argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, c1992.

Notas:

1.- En la edición de Claude Cymerman (Cátedra) se agrega esta nota: Arthur Schopenhauer (1788-1860), filosofo alemán. En su obra máxima, El mundo como voluntad y como representación (1818) , distingue una voluntad de vivir común a todos los seres vivos, fuente de sufrimiento, pero a la vez considera el estado estético y la obra de arte como los medios para superar este sufrimiento. Su pesimismo tuvo una gran influencia a finales del XIX en la filosofía y la literatura, especialmente los escuela naturalista francesa.

2.- La Doctrina espiritista − en respuesta a la corriente materialista− cree en la inmortalidad del alma. El espiritismo pregona que luego de morir el alma continua existiendo y es posible la comunicación con esta. Uno de los libro fundamentales del espiritismo es El libro de los espíritus de Allan Kardec

3.- Hermano del escritor José Hernández

4.- A modo e información y para ejemplificar el tipo de discusión que recorría la ciudad en estos días transcribimos aquí un fragmento del debate:

> Señor conferenciante: Haciendo uso de la autorización que usted ha dado para hacer observaciones a su conferencia, y refiriéndome a lo que usted acaba de afirmar de que la escuela positivista de Comte y de Litré ha hecho bancarrota, me permito disentir. La escuela positivista fundada por Comte es la que actualmente predomina en el campo científico y hoy la ciencia es materialista, pese al espiritismo, que según usted, se jacta de haberla vencido.

joven que me dirige la palabra, una observación amistosa. No existe ciencia positiva alguna que sea atea, materialista o espiritualista. La ciencia es el resultado de las investigaciones y experimentos en la naturaleza por los amantes de la verdad. Las conclusiones a que se arriba por estos estudios se llaman científicas, siempre que sean llevadas por un escrupuloso método científico. El joven a quien tengo el honor y la satisfacción de dirigirle la palabra, al afirmar que la ciencia es materialista, niega al hombre intelectual todo derecho para seguir buscando y descubriendo la verdad fuera de la materia y al mismo tiempo es declarar que el materialismo está basado en una verdad inconmovible, en un dogma irreductible.

Contesta el joven estudiante: así es, Comte se ha basado en una verdad inconmovible...

Sí, interrumpió Hernández, sí, efectivamente, el átomo. Esa es la verdad irreductible que predomina en la escuela positivista. Pero debo decirle al distinguido interlocutor, que son los mismos corifeos de la escuela de Comte, llamada positivista, la que se ha encargado de negar tan rotunda afirmación, declarando que el átomo es incognoscible, lo mismo que el espíritu y el concepto Dios. Comte no ha fundado nada positivo, pues el átomo que presenta como principio elemental de la materia, no se podría sujetar al examen de los sentidos y sólo se acepta como una hipótesis. Lo que en realidad Comte ha enseñado a los amantes de la ciencia, es a valerse del verdadero método científico, pero ni esto mismo es invención de Comte, pues ya mucho antes que él, el método científico lo inventaron Bacon y Descartes que son los verdaderos maestros de las ciencias modernas.

El joven estudiante observa: Pero de todas maneras, entonces la ciencia materialista no ha hecho bancarrota.

Si, ha hecho, contesta Hernández, pues los sabios de la escuela positivista inglesa, llamada la escuela espiritualista, Stuard Mill y Groote entre otros muchos, declaran que no es posible sostener racionalmente que se ha llegado a descubrir en una forma positiva el principio material como base de la ciencia positiva, puesto que el átomo entra en los fenómenos incognoscibles. El joven a quien contesto, debe leer a los corifeos de la ciencia positivista como Tyndale, Spencer y hasta el mismo Schopenhauer; ellos le van a informar detenidamente que el sistema positivista de Comte no tiene base científica ninguna y que no se trata de otra cosa que de una mutilada y deficiente metafísica. (Mariño, p.96-97)

5.- *Glosario teosófico,* traducción de J. Roviracta Borrel, Buenos Aires, Glem, 1957, p. 442. En *La doctrina secreta,* 1, p. 212, y II. p. 757, de la ed. de Buenos Aires, Editorial Kier, desarrolla el tema.

6.- Acantonado en la teosofía explicará su novel idealismo. Desde el órgano oficial de la asociación Philadelphia, ha de presentar a su antiguo credo como un error inexcusable: "Los que habiendo sido materialistas, hemos vuelto a Dios; llega un momento que es preciso creer sin que uno sepa explicarse la razón de ello", exclama en una suerte de confesión pública. Con su conocido y demoledor énfasis no deja de invocar como justificativo "la plena reacción espiritualista", que luego explica en esta proclama, preciso resumen de la flamante postura: "El mundo está sediento de afirmaciones. Todo el inmenso caudal de conocimientos no basta. Lo real sofoca, sin duda porque todo cuanto tenemos por real no es sino el espejismo ilusorio de una realidad que no se ve. La imaginación recobra presurosa el terreno perdido. En arte, el naturalismo fracasa; prefiérese la creación a la copia, el símbolo a la

humanitarismo; en política, la igualdad del sufragio universal, el sonado imperio de la mediocracia, cede el campo a la concepción jerárquica de una sociedad dirigida por el saber y la inteligencia. Asistimos a la más franca derrota del eclecticismo que no es sino una forma adecuada de la cobardía moral; queremos religión, queremos que se nos afirme el Absoluto" (Conil Paz, 165)

7.- Existía una revista titulada "Revista Metapsíquica Experimental" en la cual se publicaban articuloss referidos al espiritismo en los cuales se acusaba a ciertos grupos autotitulados espiritistas que engañaban a la gente. Por otro lado también en algunos casos describían experiencias que consideraban verdaderamente paranormales. Para ver un poco más sobre esta constante entre los espiritistas de insistir en experiencias empíricas y desechar a los farsantes, recomendamos leer en el libro de Tim Maroney, The book of Dzya que habla de la vida de Mme. Blavatsky, la famosa espiritista que decía conocer los pasajes del libro del Dzyan, que según cuenta la leyenda, era −o es− un libro antiquísimo escrito sobre hojas de palma, que contenían los orígenes de la cosmogónica. Maroney siendo fiel a esta línea de estudio netamente empírica, dedica una porción de su libro para relatar ciertas desarticulaciones de falsas experiencias espiritistas atribuidas a una organización a la que pertenecía Blavatsky. Al igual que Mariño, finalmente se termina encontrando algunas experiencias que sí eran consideradas paranormales.

Fuente: everba.org/summer04/marcelo_neruda.htm | **Edición:** Verano 2004 | **Fecha:** 2004-07-01

Volver a Neruda

Neruda cumple los cien en un estado de salud a veces precario. Ya es moda despreciarlo por su abundancia poética y su estalinismo político, decir que se prefieren “las Residencias” al *Canto general*, que los poemas de amor poseen aún frescura (*Veinte poemas* o *Los versos del capitán*, tal vez), que sus poemas políticos no son ni uno no lo otro (Lihn *dixit*), que lo único que falta es que lo canonicen, que la Fundación que lleva su nombre es una empresa dedicada al lucro, que el Taller de Poesía de esa misma institución es una inutilidad…Si bien es cierto que estoy de acuerdo con muchas de esas apreciaciones (por ejemplo: la dudosa marcha de la Fundación con su afán *museante*, como dijo –refiriéndose a los Cloistiers de Nueva York, esa Edad Media de Wall Street, Gonzalo Rojas-, o los poemas políticos que en realidad no son ni lo uno ni lo otro), no es menos verdadero que los que critican el Taller de Poesía son los mismos poetas jóvenes y no tan jóvenes que en su momento fueron seleccionados para pertenecer a él y gozaron de su dinero mensual –no mucho, pero algo es algo- que llegaba hasta sus billeteras gracias, precisamente, al manejo de la Fundación. Cuando yo participé de ese Taller, en 1993, no recuerdo a nadie reclamando al momento de ir a cobrar el cheque. Y mejor no hablar de las lecturas nerudianas de algunos de esos jóvenes, escasas por decir lo menos. Todo esto forma parte del tan llevado y tan traído institucionalismo poético chileno, verdadera marca registrada de la sociabilidad literaria nacional. El problema es muy complejo (por no decir complicado) y es mejor dejarlo para otra ocasión.

Me permito, eso sí, hacer un recuerdo personal. Año: 1985. Terremoto a comienzos de marzo y, a fines de ese mismo mes, degollamiento de José Manuel Parada, Manuel Guerrero y Santiago Nattino por parte de miembros del ejército de Chile (o de carabineros, no recuerdo bien…pero ¿vale la pena acordarse de esos monstruos?); como parte de una tarea para la clase de Castellano, mi profesor me dice que tengo que memorizar un poema de Neruda y decirlo frente a todo mi curso. Elijo, quién sabe por qué, “Quiero volver al Sur”, perteneciente a la sección “Canto General de Chile”, del *Canto general*. Días memorizando el poema. No es el primero de Neruda que leo, pero sí el primero que debo aprender. Nunca me gustó memorizar poemas, pienso ahora y pensaba en esa época, cuando apenas bordeaba los 14 años. Y, de pronto, frente a la clase, los versos que empiezan

Enfermo, en Veracruz, recuerdo un día
del Sur, mi tierra, un día de plata
como un rápido pez en el agua del cielo.

El poema, después de mucho esfuerzo y repetición, vino solo ese día (*recuerdo un día*), en el que pensé que recitar era “declamar”: mover los brazos, decir las palabras lentamente, mirando fijo a un punto vacío, esperando no olvidarlas. Ahora, que vivo también en el Hemisferio Norte desde el cual Neruda los escribió, pero sin nostalgias, quiero volver a esos versos:

El Sur es un caballo echado a pique
coronado con lentos árboles y rocío,
cuando levanta el verde hocico caen las gotas

Recuerdo el terrible frío de esos días, en una salita de clases hecha en la

era liviano y no contribuía a disminuir el frío. La lluvia que evoca el poema era lo que menos queríamos. Del oscuro mundo de asesinatos de Estado que fuera de la clase se desarrollaba casi nada supimos, niños de familias pequeño burguesas que éramos, despreocupados e "inocentes"…años después, bajo la nerudiana lluvia de Seattle, viendo un documental australiano sobre esos días infames, supe que el hijo de uno de los degollados tenía 14 años en 1985. No sé qué será de él, pero verlo hablar sobre la muerte de su padre en una reunión hecha bajo los auspicios de la Vicaría de la Solidaridad, sin derramar una lágrima, me causó una impresión (en la que las lágrimas no estuvieron ausentes) que todavía me visita a veces.

Cielo, déjame un día de estrella a estrella irme
pisando luz y pólvora, destrozando mi sangre
hasta llegar al nido de la lluvia!

Sorprende ver en el *Canto general*, libro donde la crónica y la política predominan, algunos poemas con imágenes que pertenecen francamente a cierta tradición surrealista. Ese irse de estrella a estrella es hasta huidobriano en su vivacidad. El libro de 1950 es, lo sabemos, de gran extensión, y su escritura se remonta a décadas antes; sus marcas de estilo, entonces, son igualmente variadas. Esto muy pocos lo tienen en cuenta, y la mayoría habla condescendientemente de ese conjunto. Hace pocos meses revisé una traducción al inglés que John Felstiner (traductor de *Alturas de Macchu Picchu*) hizo del poema "Inundaciones", perteneciente también al "Canto General de Chile", donde, en medio de un reclamo por el destino que los pobres tienen cada vez que la lluvia se sale de madre y destruye sus viviendas, aparecen estos versos: "El agua no sube hasta las casas de los caballeros / cuyos nevados cuellos vuelan desde las lavanderías". Casi una imagen de Apollinaire, se diría, a orillas de un río que es pobre imitador del Sena. La misma impresión me da ese "pez en el agua del cielo" del poema que tuve que memorizar.

Toltén fragante, quiero salir de los aserraderos,
entrar en las cantinas con los pies empapados,
guiarme por la luz del avellano eléctrico,
tenderme junto al excremento de las vacas,
morir y revivir mordiendo trigo.

Harold Bloom habló, en su clásico libro sobre las influencias, de los diferentes "cocientes revisionistas" que invaden a los poetas vivos que quieren ser poetas fuertes. Como Chile es el nido de los poetas fuertes, hay muchos de esos cocientes en marcha al mismo tiempo. El que le ha tocado a Neruda es, a mi juicio, el que Bloom llama "Demonización o lo contra-sublime": la negación de los efebos que se transforman así en demonios. La lectura latinoamericana de Bloom (y especialmente la chilena) se ha quedado muy pegada a la palabra "angustia"; sin embargo, un atento escrutinio a ese verdadero clásico de la crítica sobre poesía revela que en realidad el proceso poético es una forma muy alegre de represión. Así, los felices asesinos de ese Padre que es Neruda vuelan con sus nevadas hojas desde las lavanderías del lenguaje.

A cien años de su nacimiento, es bueno volver, aunque sea brevemente, a Neruda. No importa que después lo matemos, porque, como dijo el mismo Bloom, otro de los cocientes revisionistas es el "Apofrades o el retorno de los muertos", uno que tal vez, en cien años más, y cuando todos estemos bajo tierra, le tocará a Neruda.

Océano, tráeme
un día del Sur, un día agarrado a tus olas,
un día de árbol mojado, trae un viento
azul polar a mi bandera fría!

Marcelo Pellegrini
Berkeley, California, junio 2004.

Fuente: everba.org/summer04/sidra_lucia.htm | **Edición:** Verano 2004 | **Fecha:** 2004-07-01

Sidra La gallega
por Lucía Iglesias

He visto, en São Paulo, ficus tan grandes como casas y tréboles como la mano de un niño. Un mercado de flores donde vendían más especies de las que había olido en toda mi vida y un serpentario, el mayor del mundo. Un autobús al que le estalló conmigo dentro el depósito de gasoil al terminar de subir una cuesta hacia la avenida Paulista, una tormenta tropical que arrancó árboles de cuajo, rompió cristales y derrumbó una antena de televisión de más de diez metros de alto.

En Montevideo, desde una ventana, vi lo más parecido al centro de Vigo, casi una alucinación.

Me he bañado en el Río de la Plata, y cada noche he buscado en el cielo la Cruz del Sur. Para reconocerla, me dijeron que el lado más largo apunta hacia el Sur y es guía de marineros.

He cruzado el mar dulce del Río de la Plata en buquebús. Era un día de tormenta.

He visto un océano de coches en la avenida Nueve de Julio, dicen que la más ancha del mundo, y los pañuelos blancos que pintan las Madres en el suelo de la Plaza de Mayo, donde cada jueves claman justicia por sus hijos desaparecidos.

He visto el balcón de la Casa Rosada desde donde Eva Perón pidió a Argentina que no llores por mí, o quizás dijo “Volveré y seré millones”. He oído que si Evita viviera “todas tendríamos máquina de coser”, y he comprobado que en las mesas polvorientas de las librerías de Corrientes se encuentran todavía viejos volúmenes de la biblioteca familiar, cuando en España no se publicaba nada y todo lo que “había que leer” venía de Buenos Aires: Losada, Austral, Alianza, Emecé...

He tenido mesa fija en el café La Paz, donde los militares hacían redadas y los montoneros gritaban de pie en las mesas “¡que se vayan los represores!”. He visto el solar vacío, donde ya crece vegetación, de lo que fue la embajada de Israel, volada en el 92 en un atentado con muchas muertes. He pasado en autobús por delante de la ESMA, Escuela de Mecánica de la Armada, cuna de tortura y homicidios durante la dictadura que el periodista Miguel Bonasso recreó en *Recuerdos de la muerte.* Ahora él es senador.

He tomado café en el Tortoni y pasado cuatro horas de una tarde soleada en el Borda, un hospital psiquiátrico con casi dos mil internos. En el Borda locos y cuerdos animan un programa de radio, en el que fui entrevistada.

Los enfermos que además de locura tienen sida viven entre rejas y te miran con ojos de terror desde detrás de los barrotes.

En el Borda un enfermo me dice: “Hola, me llamo Ramón, me volví loco en la guerra de las Malvinas”, me da un beso y pide un cigarrillo y en el acto cuatro o cinco manos más te macían el paquete de tabaco. Otro se acerca y me pregunta: “¿qué tal España, sigue con el negocio del armamento? Por suerte

ustedes tienen un gobierno democrático".

Otro más te pide un pesito porque se le ha roto una cuerda de la guitarra. Javier es psicótico y lleva años internado; si está de buenas te abre la puerta de su "taller" de pintura y te explica que de momento el barco de su cuadro flota en la nada porque no tiene óleo azul para pintarle el mar.

En el patio del Borda tomamos sidra y yo hablé por la emisora de radio "La Colifata", loca en lunfardo. Uno de los enfermos me enseñó el hospital, me sacó a bailar un tango y me regaló una visera. Una anciana mendiga me dio un abrazo y me regaló un encendedor dándome las gracias por estar ahí, con gente como su hijo, internado desde hace tres años.

Desde un taxi cerca del puerto, veo una cárcel de muchas plantas en la que los reclusos agujerean la pared para sacar por el hueco medio cuerpo y hablar con sus familiares. Desde la calle parece como si a la cárcel le estuvieran creciendo personas, pero como los huecos están muy altos y no sirven para escaparse ni suicidarse, los vigilantes lo permiten y no tapan los agujeros.

He visto en la costanera sur árboles plagados de periquitos y escuchado tangos en las dos orillas del Río de la Plata y copiado de una hoja enmarcada el número de pasaporte de don Carlos Gardel.

He buscado en la guía de teléfonos los apellidos de mis amigos argentinos de París: estaban todos.

He escuchado decir que por mi acento parezco salida de una película de Almodóvar y comido asado bajo un pino y tomado mate a cualquier hora y con cualquier pretexto, como en las novelas de Cortázar.

He viajado en el colectivo 60, que recorre toda la ciudad y navegado en lanchabús por el delta del río Tigre, un raro paraíso de islas y tiendas flotantes.

He tomado café con masitas secas en la confitería *El Oro del Rhin* de Montevideo, aireada con inmensos ventiladores de pie que daban ganas de llevarse. He vuelto a mirar la Cruz del Sur, una y otra vez.

Y, casi como dijo Jorge Luis, "Los años que he vivido en Europa son ilusorios. Yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires". He sido muy feliz.

Y reincidente, por vocación. Ya me llamaron la Patagonia, Potosí, Atacama y Varadero. Mañana embarco a Tucumán.

Fuente: everba.org/summer04/lugones_mariano.htm | **Edición:** Verano 2004 | **Fecha:** 2004-07-01

De "La señora visita a algunos hombres"
Lugones
por Mariano Rolando

Paraná de las Palmas, 18 de febrero de 1938

> “Al juez que intervenga:
> No puedo terminar la Historia de Roca. Basta.
> Pido que me sepulten en la tierra, sin caja y sin ningún signo ni nombre que me recuerde.
> Prohibo que se dé mi nombre a ningún sitio público.
> Nada reprocho a nadie. El único responsable soy yo de todos mis actos."
> L.Lugones

Esto está escrito en lápiz, igual que otras dos cartas –una a Juana, su esposa; la otra a Polo, su hijo-, que se encuentran sobre la mesa de luz, junto a una botella de whisky y un vaso que no ha sido usado. Sobre el escritorio, frente a la cama, se ve un artículo a medio terminar que debía ser entregado a La Nación. Por último, y como primer punto de esta recorrida, en el suelo, caído junto a una de las paredes, se encuentra el anciano del rostro morado y la boca llena de cristales de cianuro de potasio.

Lugones viste de negro y una gran medalla dorada sobresale de su chaleco. Está perfectamente afeitado, con un pequeño corte de navaja cerca del labio superior, y lleva unas horas en esa extraña posición, que adoptó entre las cinco y las siete de la tarde, una vez que bebió parte del whisky que le pidió al viejo Giudice junto a la dósis necesaria de cianuro para quedar fulminado.

¿Qué hizo antes? Paseó por la costa, se detuvo para ver el ocaso y permaneció inmóvil, como un elemento más del paisaje del Paraná de las Palmas. A esa altura, la del ocaso, ya había pasado por la recepción del recreo para pedirle a Giudice un whisky para la 19 y decirle que no lo molestara hasta el sábado al mediodía, orden esta última que no fue respetada, ya que el viejo entró al cuarto el mismo viernes a las nueve o diez de la noche.

Lugones llegó al recreo “El Tropezón” en la lancha “La Egea” después de un par de horas de navegación por el Luján. Llevaba el sombrero negro, la mirada en las vueltas del río y el libro “Los que pasaban” de Groussac entre las manos. Antes, un colectivo lo había dejado en el puerto del Tigre, punto de partida hacia la isla y el viejo Giudice. Existen ciertas discusiones en torno al horario de este último viaje: algunos dicen que fue por la mañana y otros lo ubican al mediodía, mientras que unos pocos aseguran que fue a la tarde.

Diremos que antes de subirse al colectivo –quizás fue un tren- que lo llevó al Tigre, Lugones estuvo en el Consejo Nacional de Educación; que habló unas palabras con María Alicia Domínguez; y que mencionó algo acerca de una seria preocupación, una cita y la posibilidad de un duelo. La mujer no comprendió exactamente el sentido de las palabras, aunque más tarde dijo haber advertido que la mirada de Lugones ya no era la de la vida. Esta afirmación no debe sorprender, ya que en la mayoría de los casos el suicidio se prepara en el silencio del corazón, y quienes están cerca en ese momento vislumbran un peligro pero no logran intervenir a tiempo.

convirtió al catolicismo y dejó atrás la doctrina secreta y la masonería, que había abrazado a los 25 años y en la que llegó al Consejo Supremo de su logia con el grado 33 para la República. Pese a la conversión, ya se había reservado el derecho a la muerte voluntaria: “Dueño de su vida, el hombre, lo es también de su muerte, porque en las situaciones sin salida, esta es, decían los antiguos, la última puerta de la libertad. El suicidio estoico era un supremo derecho”.

También antes del encuentro con María Alicia Domínguez, mucho más atrás en el tiempo, Lugones había adoptado la fatalidad y los símbolos como dioses y se preocupaba porque su nombre tenía dos fuertes signos capitales: Leo, espíritu, en Leopoldo, y Luna, material, en Lugones. Por supuesto, conocía el significado de la fecha de su nacimiento, un sábado 13 de junio, y se preguntaba: ¿De qué valen Saturno y su inclinación a las letras, el sondeo del más allá, el amor a las matemáticas y el espíritu rebelde? ¿Cuán influyentes son el simbolismo grave del trece y la intervención de lo desconocido? ¿Qué relación guardan el solsticio de invierno y una influencia terrestre más fuerte que la solar? Y por último: ¿es relevante que el doctor Papus en Francia observara la trágica señal de una muerte violenta?

“Decidí ponerme del lado de los astros”.

Fuente: everba.org/summer04/luisa_sucinto.htm | **Edición:** Verano 2004 | **Fecha:** 2004-07-01

Sucinto, pero con sentido
Luisa Futoransky

Un gajo de ruda detrás de la oreja. Homero Manzi, *Manoblanca*

Para empezar, calostro
Y desde entonces
arranco esquirlas, espinas, cortezas
de verdad
al oriente de mi dispersión

levitar de goce
poner límites /en vereda
los puntos sobre las íes

ínfimo amor/ínfima miseria

antes de que

el estío, tan vivo, aproveche ausencias
para segar de prisa
a granel
a lo loco

veme, poema, el incandescente
oh veme

24.7.04

Fuente: everba.org/summer04/peregrinos_porfirio.htm | **Edición:** Verano 2004 | **Fecha:** 2004-07-01

Peregrinos sin nombre

Y no los salvó la noche.
Todo blanco, todo cal, todo fuego.
Van como dormidos
los desgraciados que nacieron
sin estrella, en el hueco de la noche.
Todo buscan, nada encuentran,
en el blanco día.
Van y vienen por los caminos polvorientos,
despintados, rodeados de cactus y de espínos.
Ellos, los desgraciados,
Peregrinos sin nombre,
luchan, deben luchar,
con el aire, su destino.
Buscan asirse de una piedra y caen,
rodan, resbalan por los ojos que los miran,
caer, por los paladares,
por las mandibulas que ya no repiten sus nombres.
Y no los salva la noche,
la madrastra noche,
ni los hilos que conducen sus nombres,
de oreja a oreja.
Cruzan la piel del día y la costra de la noche,
de la tarde y de los años,
y no son vistos, ni su voz oída.
Habían soñado que vivían,
pero vivían soñando que no soñaban.
Y el tiempo y los días,
en sus manos,
se quedaban deshielados.
Querían lagrimar su sufrimiento,
pero lágrimas no brotaban
de sus ojos negros ;
los vencía el insomnio.
Postrados al camino que seguían,
esperaban una voz,
mas una cruz de piedra los miraba,
y ni voz, ni rasgo en el desierto que lloraba,
por ellos, por los Peregrinos sin nombre,
ellos que cruzaban solos, la mar,
la tierra, el túnel,
la mirada nefasta de los otros.
Se quedaban en la puerta, mirando
no una puerta, sino un muro gris,
el rostro, la cara de los otros,
aquellos que paseaban
con su hipócrita mira,
por los pasillos de los edificios.
Las palabras no envuelven su destino,
ni de ellos ni de nadie. Pero
los desgraciados que no tenían voz,
afuera su palabra era viento,
polvo, semilla del desierto.
Era la noche, la madre de sus males,

de bache en bache,
de tronco en tronco,
de sombra a sombra,
enclaustradas, comunicaban las voces negras por un hilo,
para que los desgraciados no entraran,
para que los desgraciados se quedaran afuera,
a comer polvo,
polvo tantas veces ya mordido,
ayer, hoy, por otros desgraciados,
que por este mundo van
despojados.
Ellos, los Peregrinos sin nombre,
Buscaban la luz y encontraban
abierto el vientre de la noche,
la nada, el vacío, la roca estéril
que se tragaba las palabras,
pues eco de su vientre no salía.
Por los caminos desiertos del olvido
se miraban las manos
colmados de sudor y huesos.
Y sus ojos, marchitados por el sueño,
buscaban más allá del universo de la noche :
la palabra, no el olvido
la fe, no la indiferencia
la luz, no la espada
el silencio, no la cruz
la hierba, no la ceniza.
En silencio horadan su destino,
palpan el agua con su frente
cansada, y recuerdan el camino
ya andado, y no nombran
las heridas
que por el camino les procura
la lengua de los otros.
Peregrinos sin nombre,
extranjeros machacados por el frío,
el aire frío de la gente,
esa que golpea la mirada en la mirada,
la mirada en todo el cuerpo,
y desprecio en mirada tierna.
Los Peregrinos sin nombres y sin estrellas,
en la arena de los días, inocentes,
buscan su pan y su destino.
Pero el hambre les consume los codos,
los gastados codos, los músculos y los rótulos.
Peregrinos sin nombre,
no los salva la noche,
ni la sombra ni la lluvia,
ni los templos ni la piedra.
Y caminan de perfil,
por las riberas de la vida,
buscando con sus ojos,
un puente, una puerta, una llave,
la voz que se perdió en el desierto.
Deseaban que alguien los llamara,
deseaban recibir el eco de su nombre,
mas la piedra sorda del camino,
no escuchaba, no quería escuchar
sus nombres, ni la voz de un extranjero.
Y estaban solos para gritar sus nombres
entre tanto ruído que de la noche salía,
de los otros, de los afortunados,
ellos que sólo se miraban a sí mismos,
ellos que eran espejo de sí mismos,
allí sus nombres eran huesos del olvido.
De los Peregrinos sin nombre,
habían borrado sus nombres del banquete,

y no querían encontralos,
se les había perdido en la basura,
y ellos, que tanto dieron por sus nombres,
en el banquete sonó vacío, escombro, nada.
Y el viento de la noche,
se posaba duro como un roble en el camino;
querían orar, pero la sombra,
la callada sombra,
en la raíz de sus palabras se enredaba.
En un extraño río soñaban,
con una puerta, con el ombligo de la puerta,
en un bosque, y el dolor crecía por sus venas
como heridas a filo de piedras.
Y los vieron caer antes que vayeran,
y ellos, los otros, los vieron caer, a los Peregrinos sin nombres,
y nadie estiró su mano.
Y cayeron como el carbón al fuego.
Y no los salvó la noche
ni la blanca luna,
y ellos de perfil les sonreían,
y ellos decidieron no decirles nada,
entonces, ellos, los desgraciados,
fueron invisibles, vacío y viento a sus ojos.
Los Peregrinos sin nombre,
por el largo túnel
de soledades abiertas,
caminan labrando su destino,
solos, rodeados de lluvia y tormento.
Era el recorrido una llaga,
era el recorrido de brasas y fango,
eran las voces de vidrio,
sus pasos de estruendos y lágrimas.
Sus ojos van, cansados de mirar en la noche otros caminos,
otras tiendas, otros valles,
otros mares de lejanos horizontes.
Por allá van solos,
por los caminos,
los Peregrinos sin nombre,
cargados de esperanzas, de sueños y palabras,
van por este mundo miserable,
buscando su pan y su destino o la voz que en el desierto mora.

París, 10-11/6/2004
Porfirio Mamani Macedo

[E-mail] Porfirio Mamani Macedo ha nacido en Arequipa (Perú) en 1963. Doctor en Letras en la Universidad de la Sorbona. Se ha graduado también de abogado en la Universidad Católica de Santa María, y ha hecho estudios de Literatura en la Universidad de San Agustín (Arequipa) y en la Sorbona. Ha publicado poemas y cuentos en varias revistas en Europa, Estados Unidos, Canada y Latinoamérica. Ha publicado entre otros libros : **« Ecos de la Memoria »**(poesía) Editions Haravi, Lima, Pérou, 1988. « **Les Vigies »**(cuentos) Editions L'Harmattan, Paris, 1997. **« Voz a orillas de un río/Voix sur les rives d'un fleuve »** (poesía) Editiones Editinter, 2002. **« Le jardin el l'oubli »,** (novela), Ediciones L'Harmattan, 2002. **« Más allá del día/Au-delà du jour »** (poemas en prosa), Editiones Editinter, 2000. "**Flora Tristan: La paria et la femme étrangère dans son oeuvre »,**(Ensayo), Ed. L'Harmattan, 2003. **Voix au-delà des frontières**,(Poesía), Ed. L'Harmattan, 2003. Actualmente Reside en París.

Foto de familia en Mar del Plata

Gabriela Bettini

Otoño 2004

Tema Abierto
Editor: Fabián Banga
7 de enero del 2005

Marcelo Pellegrini
El último vanguardista

Casey Haymes
Approach

Luisa Futoransky
Prender de Gajo

Daikha Dridi
Banlieues Sans Mémoire - Alger La Blanche Noyée Dans Le Béton

Santiago De Luca
Misr

Sergio Waisman
Leaving
Nueva novela de Sergio Waisman (editorial InteliBooks de Oakland, California)

Carlos Atanes
CONFUTATIS MALEDICTIS (20.000 leguas de viaje sub-submarino)
(Novela)
Link: http://www.carlosatanes.com/

everba
fall 2004

El último vanguardista

El poeta brasileño Haroldo de Campos (São Paulo, 1929-2003) fue el creador, a mediados del siglo XX, junto a su hermano Augusto y a Décio Pignatari, del que puede ser considerado como el último gran movimiento vanguardista de la poesía latinoamericana: la "Poesía Concreta". Como buenos escritores beligerantes que buscaban romper con los moldes impuestos por una mal entendida tradición (a saber: un cuerpo de obras leído como algo no dinámico, estricto y canónico en el peor de los sentidos) escribieron manifiestos y proclamas, llamaron a sus colegas escritores para reunirse y discutir, y propagaron sus creencias en los más diversos medios de Brasil y del mundo. Haroldo, Augusto y Décio (la crítica en lengua portuguesa, incluso la más académica, tiene la hermosa costumbre de referirse a los escritores por su nombre con prescindencia del apellido) extremaron las búsquedas de sus abuelos de las primeras décadas del siglo XX, ampliando su escrutinio del lenguaje hacia el espacio "concreto" de la página y, más aún, lo llevaron al cine, la música, el arte pictórico e, incluso, los *slogans* publicitarios. La poesía concreta animó de una forma no vista hasta ese momento el concepto de extrañamiento del lenguaje: entre el símbolo archiconocido de "Coca-Cola" y las palabras "Coma-Caca" escritas con la misma tipografía y colores que la propaganda que todos hemos visto, no hay tan sólo una *boutade* pseudo dadaísta que en los años 50 hubiera nacido ya vieja: lo que hay es un llamado de atención sobre la materialidad del verbo, sobre un aspecto del mismo que podemos casi tocar (¡hacer más concreto!). Muy a propósito vienen estas palabras de Décio, publicadas en el *Jornal de São Paulo* en febrero de 1950: "Todo poema auténtico es una aventura — una aventura planificada. Un poema no quiere decir esto ni aquello, sino que se dice a sí mismo, es idéntico a sí mismo y a desemejanza de su autor, en el sentido del mito conocido de los mortales que fueron amados por diosas inmortales y por eso sacrificados. En cada poema se ingresa y se es expulsado del paraíso. Un poema es hecho de palabras y silencios. Un poema es difícil. Adán. Sísifo. Orfeo". Reconocemos aquí tanto los viejos mitos que han alimentado a los poetas de todas las edades como las ideas Mallarmé y la teoría desarrollada por el Círculo de Praga (un grupo de pensadores caro a los brasileños), pero no percibimos mera repetición: el afán de la poesía concreta es hacer de las palabras un elemento que contribuya al mejor nombramiento de la realidad en diálogo con la imaginación. La gracia de su juego es que lo ejecutaron de la mejor manera posible.

De este grupo de hermanos y amigos, el más reconocido internacionalmente fue Haroldo. Sus múltiples actividades lo llevaron, además de escribir poesía, a desplegar una vasta carrera de ensayista y traductor del alemán, del chino, del castellano y del inglés al portugués, poniendo a la lengua de Camões y Pessoa en un lugar destacado del mapa de la poesía contemporánea. Haroldo no traducía, sino que, según sus propias palabras, "transcreaba". Fueron los poetas concretos los que, como buenos admiradores de Ezra Pound, elevaron en América Latina la actividad de traductor a la categoría de creador, porque entre ambos oficios no hay diferencias. El ejemplo más citado al respecto es la traducción que Haroldo hiciera de *Blanco*, el gran poema de Octavio Paz. No es de extrañar tampoco que, aparte de Pound, uno de los modelos que el brasileño siguiera con mayor fidelidad a lo largo de su vida fuera Hölderlin, el "escandaloso" traductor de tragedias griegas al alemán, el poeta que hizo de la demencia un signo de lo sagrado. Los poemas de Haroldo son complejos mecanismos verbales donde hay un ritmo equivalente a las composiciones de Schoenberg y John Cage, a la vez que recrean los más diversos mitos de la cultura occidental; en ellos, el "ajedrez de estrellas" y el del poema juegan en el espacio de la página su más radical partida. Sus meditaciones sobre el

Wallace Stevens, poeta que sin duda fue parte de sus frecuentaciones de lector.

En mi opinión, no es en lo absoluto extraño que este último gran movimiento vanguardista nuestro haya nacido en Brasil. Poseedora de un falso halo de "atraso" con respecto a su contraparte de lengua castellana, la literatura de ese país ha sido, por el contrario, una especie adelantada en el reino de las letras continentales. Mientras los novelistas decimonónicos de Chile, Argentina y México se debatían entre el realismo y el naturalismo, Brasil tenía a Machado de Assis, ese gran precursor de escritores como Vargas Llosa, García Márquez e, incluso, Julio Cortázar y Felisberto Hernández. Mientras el argentino Ricardo Güiraldes se proponía retratar lo más fielmente posible al gaucho y el chileno Alberto Blest Gana soñaba con equipararse a su ídolo Balzac en un altillo de París, el brasileño Mário de Andrade, en una hacienda de Araraquara, al interior del estado de São Paulo, escribía febrilmente su novela *Macunaíma*, cuyos logros son sólo comparables a los de Joyce. Natural resultó, entonces, que en la urbe más grande de Sudamérica un trío de poetas se propusiera, como si se tratara de un rito iniciático, renovar el lenguaje de la poesía. ¿El resultado de la tarea? Sólo la lectura de los poemas puede darnos una respuesta. Esos textos aún nos plantean desafíos al decir su soliloquio febril o calmado en la morada del tiempo.

Marcelo Pellegrini
Berkeley, California, noviembre 2004.

Haroldo de Campos: Poemas

(Selección y transcreación: Marcelo Pellegrini)

Loa del gran rey

Para tu gaudio, oh Rey,
A las puertas del dominio,
Donde jamás te contemplé,
De piedra dura y pez dormido
Esta pirámide erguiré.

Vendrán soldados. Y un obrero
-Para tu gaudio venido, oh Rey-
Habrá de cubrirla con la piel
Que del cuerpo despojé.

Mis huesos como estrigas
(Pues amarga es tu ley)
En guirnaldas, en guirnaldas,
En guirnaldas dispondré.

Llama entonces a las bailarinas
Erije el cetro. Hiere la grey.
He aquí en la pirámide la víctima:

Rosa muerta al ras del sueño,
Para tu gaudio, oh Rey.

(De *Xadrez de estrelas*)

Rito de otoño

En el mes propicio las vírgenes babilónicas
Tejen guirnaldas en loor de Ishtar.
Mira sus rostros rodeando el templo,
Cortezas de liz en la lápida del altar.

La dispersabas por el boulevard.
Toros alados crecen en el camino:
¡Teje guirnaldas para el mes de Ishtar!

Thammuz es el tiempo. Las vírgenes babilónicas
Esperan siempre, sin jamás renunciar.
Tiré monedas sobre tus rodillas,
Lilas y alcohol. Tu flor. Ishtar.

(De *Xadrez de estrelas*)

Lamento sobre el lago de Nemi

El azar es un bailarín desnudo entre los alfanjes.
En la playa, más allá del rostro, la corola de las manos.
Llama a tu enemigo. El azar es un bailarin.
Reúne a sus herederos y proclama el Talión.

La virgen que encontré coronada de ramúnculos
No era –así lo quiso- la virgen que encontré.
El azar es un bailarín: teme a sus alfanjes.
Mañana seré muerto, pero ahora soy rey.

Desnudo, entre los alfanjes, coronado de ramúnculos,
Llama a tu enemigo y a la virgen que encontré.
En la playa, más allá del rostro, yo ahora estoy muerto.
El azar es un bailarín. Mañana serás rey.

(De *Xadrez de estrelas*)

Teoría y práctica del poema

I

Pájaros de plata, el Poema
ilustra la teoría de su vuelo.
Filomela de azul metamorfoseado,
mensurado geómetra
el Poema se medita
como un círculo se medita en su centro
como los rayos del círculo lo meditan
fulcro de cristal del movimiento.

II

Un pájaro se imita a cada vuelo
zénit de marfil donde el crispado
anhelo se arbitra
sobre las líneas de fuerza del momento.
Un pájaro se conoce en su vuelo,
espejo de sí mismo, órbita
madura,
tiempo alcanzado sobre el Tiempo.

III

Ecuánime, el Poema se ignora.
Leopardo apoderándose en el salto,
¿qué es de la presa, pluma de sonido,
evasiva
gacela de los sentidos?
El Poema se propone: sistema
de premisas rencorosas
evolución de figuras contra el viento

Sol puesto en su centro.

IV

¿Y cómo está hecho? ¿Qué teoría
rige los espacios de su vuelo?
¿Qué lastres lo retienen? ¿Qué pesos
curvan, adunca, la tensión de su aliento?
Cítara de la lengua, ¿cómo se oye?
Corte de oro, ¿cómo se vislumbra,
proporcionándole a él el pensamiento?

V

Ve: partido en el medio
el aéreo huso del movimiento
la bailarina resta. Acróbata,
ave de vuelo ameno,
princesa plenilunio de ese reino
de velos alisios: el aire.
¿Dónde aprendió el impulso que la alza,
grata, al fugaz cometimiento?
No como el pájaro
conforme a la naturaleza
sino como un dios
contra natura vuela.

VI

Así el poema. En los campos del equilibrio
eliseos a que aspira
lo sostiene su destreza.
Agil atleta alado
iza los trapecios de la aventura.
Los pájaros no se imaginan.
El poema premedita.
Aquellos cumplen el trazado de la infinita
astronomía de la que son oriones de pena.
Este, árbitro y justiciero de sí mismo,
Lusbel se libra sobre el abismo,
libre,
delante de un rey más grande,
rey más pequeño.

(De *Xadrez de estrelas*)

Mencius: teorema del blanco

lo innato se llama naturaleza
el llamarse naturaleza de lo innato
es lo mismo que el llamarse blanco del blanco

el blanco de la pena blanca
¿es igual al blanco de la nievee blanca?
¿es igual al blanco del jade blanco?

¿de cuántos blancos se hace el blanco?

(De *Os 5 sentidos*)

De un león zen

el ojo no puede verse
a sí mismo

del león de oro
el oro leonado no deja de ser oro
aurificarse es el ser del león no león

el ojo se ve
en el revés del ojo

silencio: ojo del huracán

(De *Os 5 sentidos*)

Mínima moralia

ya hice de todo con las palabras

ahora quiero hacer de nada

(De *Os 5 sentidos*)

Fuente: everba.org/fall04/approach_casey.htm | **Edición:** Otoño 2004 | **Fecha:** 2004-10-01

Approach
by Casey Haymes

His name written in the mud of the afterbathe. The washing place that precedes the day pacing his mind. His left side stretches a scar and above him hangs a basket of miscellaneous promotions. He has decisions to make before he clothes.

The sun above him, a fierce hunger digs. Paranoid of consequence but he should choose. A dish of haste salad with walnuts? Low-fat patience on the side?

He will grind in his teeth every detail of this day before swallowing sleep, because he might dream, and dreams might find him to wake as another. He'll forget his shoes and remember another's footsteps as his own. His old name will sound like sandpaper on soft wood. (What will he build?)

A name for every corner he turns: Approach. The blind man laughs with a dark throat and sings from memory the color of sunrise. *I have nothing to hold!* And he takes into mystery the taste of every passing second.

October 2004

Luisa Futoransky

PRENDER DE GAJO

1

Cuando nací, en casa había un gallinero con pocas aves pero mucho barro. Había también una cerca de alambre oxidado que no se veía a fuerza y perfume de madreselvas.
En la puerta, un dintel de mármol herido servía para hundir el dedo en la ranura y extraer hormigas coloradas, leer cuentos, adivinar dónde irían los escasos caminantes de la calle de tierra y aprender a esperar el príncipe, el pasmo, el mesías y la revelación.

2

Se me llena la boca diciendo: mis abuelos fueron ebanistas y cosían entretela de corbatas.
En realidad me llenaría de orgullo con casi cualquier cosa que mis mayores hubieran profesado: podrían haber ejercido la fullería, ser incendiarios, panaderos, ricos o famosos, que yo tan contenta. Conversos, traidores, violentos, no.
¿Por qué a ellos los asumo y a mí, tan pacífica, tan inocua, todavía no?

3

La piedad, una piedad devastadora -la del diseccionador o el cirujano- se asoma a este tiempo de amor que desgajo sin tino ni medida entre mis contemporáneos.
Algunos son ya un vago nombre que sumo a las falencias de mi credulidad. Desde allí los observa la sementera de la cual provengo: una matriz de veras fértil en escasez y melancolía.
En cuanto a ellos, todavía puedo verlos, arraigados, a tierras que los expulsaron, otras que precariamente recogieron su intemperie y aún una tercera para inventarse el paraíso.
Así entre fragmentos de ausencias y lugares erijo esta muesca de cuanto fuimos y serán.

4

Gil de Urquiza, Carozo de Jonelarenga,
Bobuich de Boedo, Adolfo de Dorrego
De picnic en el firmamento de los ahogados, los presos, los suicidas.

Encaramados
densos, crueles

este peso sobre los hombros
la estúpida pirámide

no desciendo de ningún parsimonioso funcionario
sino de gente simple
colérica y desdichada

esta giba, el nudo de marinero
este defecto
el temor y la esperanza
que se enroscan

la cuesta, el viento
léase tifón

y sin embargo
estrellarse no es lo que era

soñar
o amanecer
tampoco

CODA

escribo en relación a nuestros secretos
a la porción de lo indecible y la fragilidad de la memoria

casi al final de la urdimbre
venida a menos
fulgurante
a ratos
no hay quien lo niegue
ni yo me atrevo

Buenos Aires, octubre 1968-París, octubre 2004

Fuente: everba.org/fall04/argelia.htm | **Edición:** Otoño 2004 | **Fecha:** 2004-10-01

Voyage

BANLIEUES SANS MÉMOIRE - Alger la blanche noyée dans le béton

La journaliste Daikha Dridi raconte comment la ville engloutit son passé colonial et le souvenir des massacres de la guerre civile en couvrant ses banlieues de tours et de barres sans caractère.

Comme seul au monde, un jeune homme se roule tranquillement un joint, assis face à une immense étendue verte qui s'en va en pente douce finir dans la mer. Il s'appelle Rachid, il a 18 ans, un sourire désarmant et un regard doux, comme détaché de tout ce qui l'entoure.

Cela fait trois ans que sa famille est venue habiter ici, aux confins ouest d'Alger, dans la commune de Beni Messous, et il ne s'y fait toujours pas. Lui est né et a grandi au cœur de la ville, à Belouizdad, vieux quartier populaire, très dense, très animé, très algérois. D'un geste las de la main, Rachid montre sans daigner la regarder la cité où il habite maintenant : un assemblage de grands blocs d'immeubles qui sentent encore le neuf, peints en blanc et bleu, que l'Etat algérien a visiblement fini de construire à la hâte pour reloger toutes sortes de familles sinistrées – des habitants venus de vieux immeubles en ruine du centre-ville (comme la famille de Rachid) ou des quartiers détruits par les inondations, des habitants de bidonvilles rasés ou encore ceux dont les appartements n'ont pas survécu au tremblement de terre qui a frappé l'est d'Alger l'été dernier. Comme une greffe qui n'a pas pris, Rachid a l'air d'avoir été éjecté ici. Son nouvel environnement – qu'il préfère ne pas regarder – fait pourtant partie des lieux parmi les plus en vue dans le paysage urbain en pleine recomposition de la capitale. Tournant le dos à la forêt et à la mer, ce n'est pas un quartier, c'est toute une ville qui est en train de naître ici, rampant comme un fleuve de béton dans le lit de l'oued Beni Messous et prenant d'assaut ses flancs jusqu'à la crête, qui porte un très joli nom, Sidi Youssef. Ce joli nom fait écho à de très mauvais souvenirs. Il y a six ans, dans la nuit du 5 au 6 septembre 1997, cinquante-six personnes, hommes, femmes, enfants, vieillards, ont été massacrées avec une indescriptible cruauté et dans un huis clos hallucinant, ici même, au pied de la butte où a choisi de s'asseoir Rachid. Derrière l'épaule de Rachid surgit la bouille goguenarde de Faouzi, son voisin du même âge, qui, lui aussi, a été transplanté ici depuis deux ou trois ans. "Auparavant, je vivais à Zeghara", fanfaronne Faouzi comme s'il annonçait qu'il avait habité aux Champs-Elysées, alors que Zeghara est un quartier populaire, presque miteux, dont les vieilles maisons ont fini par se transformer en bidonville agrippé à la colline sur laquelle trône la splendide basilique Notre-Dame d'Afrique. Peuplée d'habitants des classes moyennes laminées par l'arrivée du libéralisme économique, Zeghara a l'atout d'offrir l'une des vues les plus éblouissantes sur la ville. Alger a beau se métamorphoser à grande vitesse, elle garde de son passé de capitale socialiste cet aspect inédit qui fait que les plus belles vues de la ville, ce sont encore les moins prospères parmi les Algérois qui en profitent. Pour Faouzi comme pour Rachid, se retrouver à Sidi Youssef revient à changer de peau, c'est comme quitter le nombril de la capitale pour aller se fixer dans son dos, en pleine cambrousse. "N'allez pas plus loin, attention aux chacals ! Ce pays est peuplé de chacals !" s'écrie Faouzi en riant pour nous empêcher d'avancer vers les broussailles. "Ici s'arrête toute trace de vie", assène-t-il dans l'arabe scolaire que personne ne parle à moins de vouloir avoir l'air saugrenu. Lui habite une maison nouvellement bâtie par sa famille, de l'autre côté de la route, et travaille comme mécano dans le garage de son père. Comme Rachid, il repart au

quartier. “On a quitté Zeghara parce que mon père est amoureux de la nature !” lâche-t-il, la moue sarcastique, mêlant d’un geste méprisant de la main le mot nature au spectacle de la forêt dévastée. Car l’immense étendue de verdure un peu pelée qui s’en va mourir à l’horizon barré par la mer était, il y a moins de six ans, une vraie forêt de plus de 500 hectares de résineux : Bainem, que les Algérois appelaient fièrement le “poumon d’Alger”. Lorsque la guerre a éclaté, au début des années 1990, les groupes islamistes armés qui sévissaient dans la capitale avaient choisi Bainem comme refuge. Les militaires ont fini par considérer les arbres comme des ennemis et, à partir de 1999, ont décidé de tout raser, histoire de se donner de la visibilité. Avec l’arrivée de l’an 2000 et le retour de la sécurité dans la capitale, les forestiers ont mis toute leur énergie à reboiser Bainem, mais il faudra attendre encore plusieurs années avant que les pins replantés ne daignent enfin se montrer. Et même si Rachid et Faouzi ne parviennent pas à s’attacher à ces lieux qui leur semblent vides de sens et d’histoire, Sidi Youssef, qui fait la charnière entre la forêt de Bainem et l’oued Beni Messous, a eu une vie et une histoire bien avant l’arrivée spectaculaire et toute récente du béton. Ces lieux ont toujours été habités, bien avant l’indépendance, et ont continué de l’être après, sans jamais souffrir de surpeuplement. Quelques vieilles maisons qui, discrètes, préfèrent s’enfoncer un peu en avant dans la forêt sont les survivances de ce passé pas si lointain, quand Sidi Youssef faisait partie de l’arrière-plan bucolique de la ville. “On était bien, ici, avant. C’est l’arrivée de l’argent qui a tout changé”, murmure avec un sourire timide un vieux retraité aux cheveux blancs vêtu d’un bleu de travail totalement délavé. Aussi loin que remontent ses souvenirs, sa famille, ses parents ont toujours vécu à Sidi Youssef, mais, comme tous les anciens habitants de la région, il attend encore l’acte de propriété de la maison où il habite et qui, avant l’indépendance, appartenait à des colons. C’est ainsi que “les anciens de Sidi Youssef”, comme ils aiment à se présenter, à qui l’Etat refuse l’accès à la propriété des maisons où ils sont nés, assistent, sidérés, parfois hargneux, à la naissance d’une nouvelle ville dans leur quartier, autrefois îlot silencieux et champêtre. Leurs maisons à eux, que l’on reconnaît aux tuiles rouges, à leurs vieux murs décrépis, à un pilier surgi de nulle part, à un enclos où glousse un dindon, ces maisons qui résolument ne répondent pas aux canons de l’architecture à la mode de l’Algérie des années 2000, sont cernées de toutes parts. Cernées par le gigantesque chantier d’une cité résidentielle aux tours hautes que d’infatigables manœuvres chinois bâtissent à toute vitesse à l’intention des classes moyennes pas encore laminées. Cernées par ces bâtiments sommairement construits, typiques des logements sociaux, aux murs pas même peints et aux fenêtres débordant de haillons. Cernées par toutes ces bâtisses neuves, couleur béton et brique, posées au bord de la route, aux façades affreuses mais dont on devine les intérieurs confortables.

Carnet de routeS’Y RENDRE A première vue, faire du tourisme à Alger semble une idée incongrue. Les voyagistes préférant vendre les charmes du Sahara plutôt que les vacances dans les villes peuplées du Nord, l’offre est très limitée. Alger, ville de lumière aimée des peintres et des photographes, a pourtant gardé le charme d’une ville méditerranéenne indolente et généreuse, baignée de soleil et bercée de vents marins, malgré l’actualité qui la dépeint encore comme une ville de violences. Plusieurs compagnies aériennes, dont Air France, Air Algérie ou Aigle Azur, proposent des vols Paris-Alger autour de 450 euros l’aller et retour (un peu moins cher au départ de Marseille, Lyon, Toulouse ou Bordeaux). Les compagnies maritimes proposent la liaison Marseille-Alger en bateau à partir de 150 euros l’aller et retour, ce qui offre l’avantage d’arriver par la baie d’Alger, toujours aussi belle. On peut obtenir facilement et rapidement un visa auprès des consulats algériens, très nombreux en France. SE LOGER Sur place, l’hébergement dans les grands hôtels (Aurassi, El Djazaïr, Sheraton, Hilton) est onéreux (autour de 7 000 dinars, soit 70 euros environ la nuitée). Loger chez des particuliers reste la meilleure formule : on pourra bénéficier d’un appartement équipé au centre-ville ou sur les hauteurs de la ville pour 150 à 200 euros la semaine. Mais encore faut-il avoir des relations sur place pour trouver la bonne adresse. L’euro étant coté à 100 dinars sur le marché parallèle, largement accessible, et à 85 dinars au taux officiel dans les banques de l’Etat, le coût de la vie reste modéré pour les visiteurs européens. À VOIR Ne pas rater les restaurants à “poisson-vin”, les cabarets-raï et les balades dans la Casbah ou dans la ville coloniale (les grands boulevards du centre-ville et les hauteurs

européenne), toujours intéressants à visiter.

“Regardez-les, ils sont devenus fous ! Ils rivalisent en pots-de-vin pour construire au bord de la route ! Une façade sur la route, c’est un commerce garanti, c’est de la plus-value si un jour on veut revendre”, lâche, amer et moqueur, Rafiq, un jeune chômeur de 24 ans, élancé, cheveux gominés et propre sur lui. Comme dans tout le reste du pays, les classes moyennes supérieures quittent leurs appartements des vieilles banlieues devenues surpeuplées pour aller bâtir des maisons collées les unes aux autres, toutes des clones d’un même prototype, comme sorties de la tête d’un seul architecte. Le fantasme le mieux partagé de ces nouvelles classes de riches, ce sont ces maisons en forme de mini-immeubles, dont les rez-de-chaussée servent invariablement de garages et de locaux commerciaux, tandis que s’élèvent aux étages supérieurs les appartements que l’on habite, que l’on loue ou qui restent vides en attendant que les garçons se marient et viennent élargir la tribu. Et, tandis que Sidi Youssef résonne à jamais comme le nom emblématique de la violence qu’a vécue Alger dans les années 1990, il est devenu difficile de tenter d’y retrouver l’endroit exact où a eu lieu le massacre. Tout le monde se souvient pourtant de cette épouvantable nuit. “Ça s’est passé un peu plus bas, là où aujourd’hui se trouve la cité des sinistrés. Cette nuit-là, on était en train d’installer des projecteurs pour éclairer la forêt d’où pouvaient surgir les terroristes lorsqu’on a commencé à entendre les cris”, dit Rafiq. Les autres habitants, qu’ils soient nouveaux ou anciens, “préfèrent oublier”, ainsi que le résume un jeune ingénieur. “Les morts sont morts. A cette époque-là, tout Alger vivait dans l’effroi, Sidi Youssef n’était pas une exception. Aujourd’hui, l’important, ce sont les vivants qui souffrent de la misère, les jeunes qui n’ont pas de travail, les élus corrompus ; l’important, aujourd’hui, c’est de parler de tout ça, pas des massacrés…” Plus rien, en effet, n’évoque la mémoire des pauvres massacrés. Elle est ensevelie sous le béton et les difficultés de la survie quotidienne. Il n’est rien qui rappelle au souvenir des vivants la souffrance de ces civils désarmés, issus d’une même grande tribu d’éleveurs de bétail originaires des hauts plateaux, implantés à Sidi Youssef depuis plusieurs générations, sortis de leurs maisons un à un comme des moutons, par une bande de salauds venus de la forêt armés jusqu’aux dents, qui les ont d’abord rassemblés au même endroit, les ont fait se coucher tête contre le sol et se sont mis à les passer au couteau. Après leur mort, les autorités n’ont pas jugé utile d’ouvrir une enquête et, aujourd’hui, il n’y a même pas une inscription pour indiquer le lieu du bain de sang à ceux qui voudraient honorer leur mémoire d’une pensée. Si vous demandez aux gens le chemin pour parvenir à cet endroit, on vous indiquera un virage, puis un eucalyptus, là-bas, derrière une drôle de bâtisse sans âme. Au pied de l’arbre en question, il n’y a plus que des restes épars de murs détruits sur lesquels pousse une végétation foisonnante. Les maisons des massacrés de Sidi Youssef ont été démolies par un maire imbécile qui pensait ainsi faire disparaître jusqu’au souvenir de l’événement. Personne, d’ailleurs, parmi les habitants, n’a l’air de trouver une telle décision surprenante, anormale ou choquante. “Ces maisons ont été détruites en 2001 parce qu’elles ne servaient plus à rien. Elles n’appartenaient plus à personne”, disent les gens avec un haussement d’épaules. Pas même les rares survivants, car ils existent bel et bien, contrairement à ce que disent les riverains. Ils surgissent comme des fantômes silencieux lorsqu’ils entendent dire que des visiteurs se sont rendus sur les lieux de leur drame. Leurs pénibles souvenirs, les cicatrices sur leurs corps ne sont rien à côté de l’immense désarroi qu’ils éprouvent face à leurs enfants détraqués, disent-ils. C’est d’ailleurs bien tout ce qu’ils disent. “Les morts sont partis, ils ne reviendront plus. L’important, ce sont les vivants”, répètent-ils, comme pour se mettre au diapason d’une société qui, pragmatique, a décidé d’avancer sans se soucier de la grande solitude dans laquelle elle a jeté toutes les victimes d’une guerre pas encore digérée. Une société qui croit ainsi enterrer, avec la mémoire des morts, sa propre honte d’avoir laissé faire, sa honte d’avoir tout accepté, tout avalé, sans demander la moindre explication.

Daikha Dridi

MISR

Tanta belleza sólo para ti,
Egipto, con tu luna sobre el Nilo
(en su reflejo de sangrantes hilos
ahogado hubiese querido partir).

Los dioses no te negaron sus dones,
el Sahara infinito, el té lento,
la firme inmortalidad de tus templos,
tus Nefertitis, todos los colores,

el amor, Egipto, inexplicable.
Me esperabas sin las prisas, eterno.
Los hombres sintieron que eras el tiempo.

Que sea para los otros el dinero.
Tuya será la belleza insondable,
la antigua noche y el lenguaje del viento.

Santiago De Luca

***Leaving*: nueva novela de Sergio Waisman (editorial *InteliBooks* de Oakland, California).**

“Excelente primera novela. Sergio Waisman sabe seguir los rastros de Borges. Cuenta la relación con sus dos lenguas y sus dos culturas como si fuera una novela familiar”.
— Ricardo Piglia

Written in a variety of styles and voices, presented through intersecting plotlines and discontinuous chronologies, *Leaving* recounts the narratives of migration of a Jewish family, from Poland to Argentina to the U.S. The novel revolves around a young man, inheritor of previous migrations, and his efforts to forge a new beginning—in English—without forgetting that his memories and his family stories remain in Spanish.

Additional information, or to purchase a copy: www.intelibooks.com

Read a section in English

Read a section in Spanish

About the book:

Leaving is a unique novel, as it tells the stories of the family at its center, while exploring broader themes of memory, language and translation in issues of identity and cross-cultural communication. Latin American identity takes on specific aspects in this novel, with respect not only to Argentine culture, but also to the manifestations of that Jewish Argentine culture once the main characters in the novel have to leave Argentina and move to the United States after the military coup of 1976. In addition, the novel’s very style and structure (an experimental, fragmented collection of interconnected narratives) seeks to mirror the difficulty in recounting and understanding past events, especially as they are distorted by conflicting versions of history and the uncertainty of memory itself, as well as by the changes in languages associated with each “leaving.”

The novel is written primarily in English, with some Spanish throughout; there is also one brief section that is entirely in Spanish, and is purposefully left untranslated.

About the author:

Sergio Waisman was born in New York to Argentine parents in 1967. He is an Assistant Professor of Spanish at The George Washington University. He received his PhD from the University of California, Berkeley and an MA in Creative Writing from the University of Colorado, Boulder. He has translated four books by Latin American authors, receiving an NEA Translation Fellowship Award in 2000 for his translation of *The Absent City* by Ricardo Piglia. Sergio Waisman is also the author of *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery* (Bucknell University Press). *Leaving* is Sergio Waisman’s first novel.

First few pages of *Leaving* by Sergio Waisman

Stuck again, I want to speak of piano staircases, accordion halls, of long walks in salty breezes, searching for reason in a madwoman's soliloquy. Of large mirrors blank as I stand before them.

The beginning, in this context, a question. Not unlike what we allow ourselves. As opposed to what is imposed upon us, the laws of nature. Is the randomness that brought us together in a café in the Mission district the same which ulcerated several feet of my large intestine a few years ago? Is that what we should call it, random?

Wait a moment, I'd like to try again. Today, in the middle of February, it is 60° F. Everything is upside down. Until yesterday there was snow on the ground and it was dropping to below 20° at night. What has happened to our winter? Last week I shoveled the sidewalk and salted the wooden steps outside our front door, and now the sun shines bright and warm? I see people outside: some in shorts, others biking to school or work. Around noon, four gray heads jog in a tight group, healthy middle-aged men exercising for lunch.

I open several windows in our apartment to let fresh air in for the first time in weeks. This morning we talked about a blue guitarist who crossed the Atlantic to witness silver lands and breathe, just breathe. Now, I brew a pot of strong coffee, serve myself a large piece of chocolate hazelnut cake and take a seat at the kitchen table.

Suddenly it is hot and the wind coming in through the open window in the kitchen—the one facing southeast—feels like it is coming from the sea. The sea, in Colorado? But no, it is not the sea, not exactly. Not completely the marine feel of ocean winds. What could it be, then? A wind that has swept above open waters, wide enough to resemble the sea. And there is something else in the air, too; but there are no oceans or even large lakes near us. What could this unexpected warmth blowing in through my Boulder window be? Could it… Yes, I recognize it now. I can even see it, for there is a silvery haze to it. It is the ocean-like breeze off the port of the Río de la Plata mixing with the smoke of the Sunday *asados* drifting over the pampas. This breeze, in turn, reminds me of the bitter herb of *mate* in a hand-held gourd. And of the sounds of Spanish interspersed with Yiddish around another kitchen table, very far from this one, in an inner patio in Buenos Aires.

Inside, this breeze and the surprising sensations it triggers is warm through and through, almost moist. I remain sitting like this for a long while, my eyes closed and yet a part of me still seeing, as if my senses could reach down all the way across the globe to the Southern Hemisphere, back against the steady current of time, and somehow absorb the past through outstretched fingers, through my very skin, up and out of the basket we call memory. It is my body that is reaching against the currents, down, back. Voices and faces from the past rush in all at once, surround me on all sides. The house in the dream and the many houses left behind by families moving on to better lives. Walking through a city that is—and is not—my hometown. Chasing a soccer ball in a square after school, gathering rubber plant leaves for a boy's private collection. Falling in love with songs of swallows flying through colonial arches, their shadows tracing our stories on adobe walls. Patterns that suggest new ways to draw up maps.

Eventually, I start cooling off. I don't know how long I have been sitting in my kitchen. Involuntarily, I open my eyes; it is darker out and there is no trace of the sudden heat that just a moment ago entered the apartment. It is considerably colder now, much too cold to just sit here, and I must get up to close the windows. As I do so, I notice that there is still plenty of snow up in the mountains, as well as on the field across from our building, and that the sun has already begun to go down. I was wrong earlier about the change of seasons; we are still very much in the thick of winter. It is later in the day than I had thought, and you should be getting home soon.

*

I go back to my grandparents' shop in the Bronx, find myself sifting through strings, clothing and buttons. Playing with pins, pincushions and thimbles in the rear room while my grandmother measures alterations on customers out front. I trace my need for a beginning there, sitting at my grandfather's feet: a framework of light and texture, sounds and smells. As always, he works stooped over the material, sewing silently, deliberately. On the shelf above the old Singer a radio tuned to a Spanish station plays mostly loud commercials, some *boleros*. The air is singed and musty, an iron heating the moisture. My grandmother's hairspray and the strange orange-like smell of the pomade my grandfather uses to keep his hair in place. My grandmother, who has learned a fair amount of English, is the one who deals with the customers; my grandfather never goes up front. Although he was to live in New York City for fourteen years—speaking Yiddish with his friends and broken Spanish with the Puerto Ricans in their neighborhood—he never got past hello in English.

And you trace it *there,* you ask, where your grandparents watched over you while your parents were at work? As if it all had to do with a tailor from Lublin via Buenos Aires. As if it could be narrowed down to a few words and strings, just like that. An early memory away from home. A name, a place, an image. Needles threaded, seams sewn in a crowded shop in the Bronx, a patchwork of cloth joined by a grandfather's hands into elegant suits and dresses. For perhaps it can serve as a point of departure: from a time before memory to a time where memory became all there was to distinguish myself from the world around me.

Invierno 2004

Winter 2004 / Tema abierto
Editor: Fabián Banga
20 de marzo

Procedimientos de ruptura en la narrativa de Pablo Palacio. Las condiciones de ilegibilidad de sus textos en la década del 30.
Lucía De Leone

En los confines del territorio: Muestra antológica de siete poetas jóvenes de Valparaíso (pdf)
Ismael Gavilán

Leer las piedras
Cantero de marzo
Luisa Futoransky

El Espejo de la Poesía
Sobre *Yo Soy Aquel Espejo*, de Jorge Castillo Fan
Óscar Wong

Audio

Imaginario (selección)
Fernando G. Fritier

"Zamba para Juan" (mp3)
"El mar" (mp3)
"Imaginario" (mp3)

Mi Ofrenda (selección)
Gottardo L. Ghiselli

"El buscador" (mp3)
"Estelita - Recuerdos de crianza" (mp3)
"Mate dulce" (mp3)

Fuente: everba.org/winter04/palacio_lucia.htm | **Edición:** Invierno 2004 | **Fecha:** 2004-03-20

Procedimientos de ruptura en la narrativa de Pablo Palacio. Las condiciones de ilegibilidad de sus textos en la década del 30.

por Lucía De Leone
Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

La obra literaria, la literatura, indudablemente, constituyen un sistema que lejos de ser homogéneo tiende a la evolución que Tinianov[1] adjetiva *literaria*; un sistema formado por diversos elementos de los que emana un grupo dominante, cuya *función constructiva* consiste en la posibilidad de correlación con otros elementos del mismo sistema, y con las series vecinas. Las series vecinas representan la vida social, de modo que no deben existir razones para estudiar autónomamente al sistema literario; pues bajo esa mirada resultaría dificultoso reflexionar en términos de evolución.

La evolución implica un cambio de relación entre los términos del sistema, un cambio de funciones y de elementos formales, desplazamientos y transformaciones a lo largo del tiempo en relación directa con la serie cultural, social, histórica, etc.; de modo que se presenta como una sustitución de sistemas que de acuerdo con las épocas en las que tienen lugar puede darse con ritmo brusco o lento.

Sin movimientos de ruptura sería impensable la evolución ya que no habría desniveles sino solamente equilibrio, continuidad. No habría por ende historia; y mientras que la característica principal de un sistema resulta de su tendencia a perdurar, el gesto rupturista es, por excelencia, el que licencia el cambio.[2]

Ruptura, quiebre, desnivel, disrupción, son conceptos ineludibles a la hora de pensar la producción de Pablo Palacio. Sin embargo, se vuelve difícil hacer una separación tajante de los mismos e intentar brindar una definición precisa para cada uno de ellos.[3]

Por otra parte, una propuesta rupturista implica la inmediata necesidad de establecer el o los elemento(s) con los cuales se estaría efectuando ese corte brusco; la ruptura es abrupta, estruendosa e instala una fuerte zona de violencia que la vuelve prácticamente inasimilable para un sistema que al percibir su amenaza, adopta ciertas actitudes defensivas destinadas, de algún modo, a neutralizar eso que se siente un ataque.

Pablo Palacio escribe sus textos (literarios, jurídicos, filosóficos) en un momento en el cual el discurso dominante del sistema literario ecuatoriano, y latinoamericano, es el Realismo. Es contra ese código contra el que el autor de *Débora* [1926] deliberadamente se pronuncia. Si la escritura sólo deviene a propósito del desequilibrio de un conjunto previo[4] y connota escenas de lectura precedentes, puede afirmarse que Palacio lee el corpus anterior – el siglo XIX, la *Poética del Realismo* que propone una literatura capaz de dar cuenta de la relación lenguaje-mundo– de una manera diferente. Es en este marco en el que debe leerse al escritor vanguardista, a partir de la puesta en práctica de un determinado conjunto de saberes y de prescripciones de legibilidad que permitan interpretarlo y ponerlo en serie. Es decir, cómo y sobre la base de qué presupuestos se produce sentido con sus textos.

Los procedimientos formales y los mecanismos vanguardistas de los que se

tratamiento.

Los textos literarios pensados como objetos tienen clausura pues comienzan y concluyen, es decir que ocupan cierto espacio material delimitado; sin embargo, esa clausura no es extensiva hacia el orden del sentido ya que los textos siempre dejan un resto que invita a volver a ellos. El sentido de un texto no es reducible a la *fábula* ya que éste no produce sentido únicamente por lo que narra sino por los efectos que produce en la recepción. Los textos de Pablo Palacio provocan al lector, lo tornan atrevido, le conceden un lugar incómodo y privilegiado a la vez que exige una colaboración activa, un compromiso hasta corporal en el proceso de producción de sentido.

¿De qué manera la narrativa de Palacio se aleja de ese discurso, representado por el Realismo decimonónico, que se auto valida como dador de verdades absolutas?

La dedicatoria, práctica paratextual, que encabeza la serie de relatos agrupados bajo el título de uno de ellos, *Un hombre muerto a puntapiés*,[5] es sintomática ya que el autor[6] se propone echar a rodar todo el lodo suburbano sin trampas, con guantes de operar, libres de gérmenes, provocando un desenmascaramiento que hará encontrar carne de su carne a los que se horroricen tapándose las narices.

Se ofrece una textualidad que propone un rechazo a la hipocresía predominante en la coyuntura político-cultural; es otra la realidad que debe mostrarse, sin vueltas, asépticamente y aquellos que sientan repugnancia o aprehensión ante el bolo de lodo callejero será entonces porque, de uno u otro modo, se han visto reconocidos en él.

Como una provocación, esta dedicatoria sin referente y con tantos a la vez, [7] luego de una sucesión de nueve relatos se cristaliza en un cierre, una despedida en la cual se alude a la amargura final convocada para cada hombre: una suerte de destino fatal. Luego de la lectura de los textos, lo que se traduce en un destape de máscaras, sólo aviene el desengaño, la aflicción.

Otra forma rupturista que presenta es el quiebre en la representación del elemento *naturaleza*; si en las representaciones naturalistas y románticas, la naturaleza en sí misma es sinónimo de voluptuosidad, peligro pero también de depuración, frente a una materia urbana que sólo degrada, corrompe y enferma los cuerpos,[8] aquí asume la forma de lodo suburbano que rueda por las calles mostrando su verdad. El suburbio, retomado en los cuentos del texto como escenario privilegiado, denota ciudad; se introduce así un elemento nuevo en el sistema literario ecuatoriano.[9]

En la mira del autor se perfila un público virtual al cual se lo provoca y a la vez se lo intenta ganar. El hecho de generar su propia recepción ha sido uno de los desafíos que caracterizó a la vanguardia como movimiento rupturista; al escribir para un público formado por otras estéticas, los escritores vanguardistas despliegan una serie de procedimientos para atravesar esas pieles hipopotámicas, esas corazas protectoras. Es el de Palacio un guiño provocativo hacia un público que existe, al menos, como virtualidad.

Toda su narrativa sirve para ejemplificar a través del tratamiento de algunos tópico tradicionales y de los procedimientos y dispositivos narrativos, el gesto de ruptura.

“Un hombre muerto a puntapiés”(1926) comienza con dos epígrafes de *El Comercio* de Quito en los que se anticipa la materia narrativa; el primero de ellos alude a la importancia de considerar los palpitantes acontecimientos callejeros en vez de echarlos al canasto del olvido. El segundo, a través del desplazamiento que significa injertar la voz del otro en un texto ajeno, se encuentra refuncionalizado. Ha cambiado de registro: “Esclarecer la verdad es acción moralizadora”, puede leerse como una burla hacia todos aquellos que confunden cuál es la verdad a esclarecer. Es propicio hacer caer las máscaras y proponer, entonces, una verdad alternativa que dé cuenta de la

cruenta realidad en la que se vive.

Una cita textual extraída de la crónica roja del *Diario de la Tarde* da inicio al relato produciendo extrañamiento, ese violento arrancar de un texto e inaugurar otro no es más que desaforar. *Leer, recortar, pegar*, conjunto de operaciones intencionales que se condensan a partir del montaje de la cita y el relato.

El narrador con un gesto deliberado de escribir una lectura, presenta la fuente: lee el discurso periodístico, que se autoriza dador de verdad sobre los hechos, irónicamente. Hace ver que el discurso de los medios sólo anuncia, sensacionaliza, produce violencia sin proveer resoluciones verdaderas: olvida los casos de muerte, entre otras cosas, en el interior de cajones con papeles.

La ridiculización de la opinión pública aparece también tematizada en “El antropófago”, como ese espacio en el cual se va formando una zona de consenso muy difícil de atravesar. En “El cuento”, el personaje es un hipócrita que se manifiesta hacia el exterior modelizado por el imaginario moral burgués, pero que en definitiva resulta víctima de ella. Su preocupación fundamental es el decir de la opinión pública.

De modo que hay un fuerte posicionamiento desde la escritura frente a la opinión pública como una institución desde la cual se ejerce consenso y coerción; todas las instituciones (inclusive la literaria) en general aparecen corroídas por una ironía y voluntad transgresoras.

Los discursos jurídico y científico, basados fundamentalmente en esa correlación mecánica entre lenguaje y mundo, son objeto de crítica a lo largo de los cuentos.

El narrador detective del primero de ellos se pronuncia contra los pasos del método experimental (verificaciones, razonamientos, pruebas) y somete su investigación a la intuición; se interesa por el *por qué* de las cosas y no por el *cómo*, se adscribe dentro de una línea filosófico-metafísica y desdeña el saber positivista. En vez de datos precisos, localiza datos *preciosos*[10] para reconstruir la personalidad del difunto vicioso de apellido Ramírez.

La(s) narradora(s) de “La doble y única mujer”, cuyo título se caracteriza por una naturaleza oximorónica propiciada por la paradoja sintáctica que anuncia todo el devenir narrativo, se encarga(n) de mostrar el punto débil de la Teratología, esa rama de la historia natural que estudia las anomalías y las monstruosidades del organismo, en lo que respecta a su clasificación dentro de las especies; se aleja(n) del ítem “monstruos dobles” por su condición de excepcional y se coloca(n) en un lugar indeterminado. No hay sitio para ella(s), no hay modo de sistematizar sus formas dobles, oblicuas, laterales de sentir, de percibir el mundo ya que los teratólogos sólo han atendido a la parte visible que origina una separación orgánica, desdibujando los infinitos puntos de contacto; de ahí el grito en pos de una modificación gramatical, mobiliaria, y sobre todo moral.

No sólo la(s) protagonista(s) es/son un monstruo sino que el relato va revelando también un conjunto de marcas monstruosas, rompiéndose de manera deliberada entonces con la idea de una narración lisa que presupone una relación entre lenguaje y vida /realidad/mundo: el lenguaje no puede dar cuenta del mundo y es claro desde el momento en que no alcanzan los recursos gramaticales para ello. Ni siquiera se les concede representatividad en el orden de lo simbólico y las siamesas integran esa parte del mundo de la que el lenguaje aún no ha podido dar cuenta.

Los textos exhiben zonas disruptoras también en el tratamiento *normal* de hechos y personajes *anormales*[11] ya que los personajes son perfectamente lógicos en el desenvolvimiento de su conducta y en el imaginario del narrador. ¡Eso de ser antropófago, es como ser fumador, pederasta o sabio! ¿Qué puede pedírsele al hijo de un matarife y una comadrona?

modernizada que remiten a la lejanía en tiempo y espacio. Pertenecen a otras geografías, a temporalidades distintas; y esa mezcla con lo cotidiano da origen a un efecto extraño, terrorífico y de estremecimiento. La idea del antropófago no es la que proviene de los libros de viajeros; Palacio realiza una actualización irónica de la idea de la antropofagia y trabaja con el límite del horror: la figura humana resultante de la actividad “deseante” del monstruo que implica una apropiación del otro, en este caso la familia, es un desecho, un fragmento: su niño sin nariz, sin orejas, sin una ceja, sin una mejilla y su mujer despojada de un seno. Así el lector entra en una zona de riesgo. El miedo a la propia carne destrozada por ese mordisco pasional, no aparece como acto ritual ni como gastronomía salvaje, de modo que asume la forma de una violencia disruptora del orden de lo cotidiano.

Las explicaciones que la ciencia y el saber positivista, que todo lo inundan y todo lo resuelven, no dan producen un vacío que se llena con una materia excepcional, sarcástica, descomunal, generando un efecto de extrañamiento. Así, los efectos de las brujerías cobran mayor credibilidad que los fundamentos científicos.

Es interesante pensar la idea del monstruo, recurrentemente ficcionalizado en los textos de Palacio, como espectáculo[12] que se construye en torno a la mirada del otro: un antropófago entre rejas que es a diario visitado en la Penitenciaría cual si se tratara de un zoológico humano es llamado *fiera* por los periódicos, las hermanas siamesas que espantan a los niños y a los hombres con peligro de caer en un Hospicio son consideradas *demonios* por sus padres. Los espacios del encierro y la reclusión son propios de la narrativa cuentística palaciana (hospitales, cárceles, la penitenciaría, el hospicio) representados no a la manera de escenarios para la ortopedia moral sino en tanto sitios crueles, virulentos, habitados por la peor de las lacras sociales.

Otro quiebre a cargo de la estética del autor se evidencia en la representación del gran tópico de la herencia biológica. ¿Qué puede esperarse de un ser que proviene de un contacto tan cercano con la sangre que además ha permanecido once meses nutriéndose de sustancias humanas en el vientre de una madre partera? ...nada más y nada menos, nos deja leer el narrador, que un antropófago deambulando por la ciudad, tomando copas en los bares. ¿Cómo podría haber sido la hija de un padre suicida y una madre corrompida por lecturas novelescas? Un bovarismo tal que además se viera acentuado por el efecto que el relato de cuentos extraños y el examen de peligrosas estampas hubiera generado en esta desolada mujer embarazada, no podía sino devenir en aberración.

Asimismo, la justicia, representada en los cuentos mediante la figura del criminólogo, ha fracasado como propósito. Los jueces condenan irremediablemente a un pobre hombre que sólo satisfizo un deseo carnal en lugar de preocuparse por asuntos de mayor importancia y culpabilidad. El tratamiento del delito, la repartición de culpas también es sometida a una lógica de ironía; pues todos aquellos casos que el discurso naturalista representa como indignos y peligrosos contra un orden social se ven en estos cuentos absueltos y justificados. El criminalista de “El antropófago” se burla del fracaso de las doctrinas de su profesor, un hombre indudablemente formado en un clima de época positivista.

¡Un hombre muerto a puntapiés! ¡Un hombre muerto a puntapiés! Tintinea constantemente en los oídos del narrador, lo hace morir de risa...y así se trastorna la lectura naturalista y el campo de legibilidad que la rodeara. Se produce una innovación acerca de los valores guías de los modos de lectura y el narrador lee irónicamente en lugar de patéticamente.

A través de una parodia al género policial, el narrador se propone detective como consecuencia de su profundo deseo de saber. Esta cualidad deseante[13] del personaje – narrador es el motor narrativo; el texto avanza investigando el conjunto de acciones que llevaron a la muerte de Octavio Ramírez (su muerte, el fin de una temporalidad da inicio al relato) y el narrador se convierte en una pesquisa pues observa, opina, supone, apela al

posibilidades textuales[14] en el proceso de escritura; repone los posibles narrativos (Ramírez era extranjero, tenía 42 años, poco dinero obtenido por sus escasa rentas, era VICIOSO) construyendo una meta narración: el relato policial que se define autorreferencial en la medida que revela los propios procedimientos. La investigación asume la forma de una meta ficción y la historia repuesta sería entonces una narración objeto. Este procedimiento se ve también en “El antropófago”; frente al fallo de la justicia por el cual se encerrara a Nico Tiberio, el narrador en primera persona,[15] un criminólogo que se hace cargo del caso, lo absuelve en su interior y cuenta la historia otra vez. Combina el momento de la enunciación, de la que hay fuertes marcas textuales, con una meta narración en la que la historia de la familia Tiberio se constituye en narración objeto.

Este tipo de fragmentación abrupta entre la escena de narración y la escena de lo narrado, una marca más de discontinuidad, se hace presente también en “Luz Lateral”; cuento en el que intervienen diversas temporalidades: el recuerdo, el sueño y el momento narrativo. A su vez, la frase muletilla “claro”, que tanto desdén genera en el narrador, no es más que un conjunto de aseveraciones vacías que puede leerse con relación al *treponema pálido*, bacteria de la sífilis, que a su vez remite a la enfermedad castigo de la Poética del Naturalismo. Hay ahí un problema de ilegibilidad, de no poder nombrar los sentidos. Se combina un diferente tratamiento de la enfermedad, que aunque nunca se nombre repone todas las metáforas históricamente relacionadas con ella, con un manejo vanguardista del espacio que se repite a lo largo de los relatos.

En el primer cuento de la colección la reiteración casi demencial, maniática de la patada que se vincula a la violencia urbana, puede leerse al compás del gesto vanguardista de espacialización y uso de diferente tipografía; a su vez remiten a esa rapidez cinematográfica representada por la técnica del montaje. Hay un regodeo de parte del narrador en su representación mental de los golpes vertiginosos pero a la vez sabrosos propinados en una calle solitaria de los suburbios al presunto homosexual[16] por el obrero Epaminondas.

También en la novela *Débora* (1927) se da ese juego con el espacio, propio de las vanguardias, en un intento por romper con la linealidad del texto provocando quiebres, rupturas, fracturas en la propia constitución tipográfica. Es esta novela asidero de todos los elementos de la literatura tradicional que constituyen la narratividad como sistema en su momento de disolución: lenguaje, temas, personajes, temporalidad, acciones .

Palacio apunta a destruir, entre otros, al elemento gastado, trillado, denotativo[17] que significa el personaje para convertirlo en burla, sorna, un títere, un muñeco desarticulado al que le conviene más “el vacío de la vulgaridad” antes que “la tragedia de la genialidad.” La novela llega a su fin con la intempestiva muerte del Teniente que da un corte vertical en la suave pendiente de los hechos: se detiene la narración; se contempla la noche. Si la literatura es artificio y sueño voluntario no existen razones para anclar en las minucias de una vida y muerte insignificantes.

Establece el autor en su texto una concepción de la literatura: una consideración de la ficción en el interior de la ficción (procedimiento de la meta ficción que consiste en abrir una serie de posibilidades a partir de las fugas imaginativas del Teniente y de las reflexiones del autor en torno de la literatura que constantemente se entrecruzan) que se traduce en una convocatoria a que la ficción se piense a sí misma como artefacto.

“Ya llega el toque de muerte. La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie”[18].

Débora es reflexión sobre la agonía del Realismo decimonónico; de ahí que pueda ser leída como una declaración de los principios estéticos del autor. La escritura de Pablo Palacio es entonces novedosa por el hecho de introducir la

propio relato.

Puede decirse que la producción de Pablo Palacio ha integrado en algún momento esa *dimensión de lo secreto* que afecta el tejido de la literatura latinoamericana en general; secreto que en un primer movimiento pudo haber tenido que ver con el desconocimiento de sus textos pero cuando ellas alcanzan el reconocimiento de la crítica, cuyos agentes participan activa y deliberadamente de la incorporación y/o expulsión de algunos textos en el canon, entran en el rubro de “olvidadas”.

A su vez, las historias literarias contribuyen a crear esa dimensión secreta a tal punto que en Ecuador, no incorporan a Pablo Palacio;[19] de modo que se ha eliminado del sistema a toda una zona que vuelve incompleta la manera de construir la tradición literaria. La serie histórica se arma por lo menos a partir de dos procesos de constitución, a saber: la lectura y la escritura que en la mayoría de los casos suelen no coincidir.

Pablo Palacio es un escritor ilegible, excéntrico respecto del sistema literario ecuatoriano de los años 30, ya que sus textos constituyen un centro alrededor del cual crean un campo propio de legibilidad.

La crítica contemporánea a la publicación de sus obras ha recurrido a diversas armas para defenderse del ataque que significaban sus textos, a tal punto de crear lugares comunes para justificar su ilegibilidad (imposibilidad de lectura); de ahí que estos textos por su cualidad excéntrica y fuera de serie se convirtieran en textos aberrantes, hasta pecaminosos e inasimilables por el sistema.

La metáfora de la enfermedad reducida al tópico de la locura (realmente padecida por Palacio a partir de 1940) es una de esas coartadas preferidas utilizadas por la crítica para no hacerse cargo de una literatura *descentrada*, a tal punto de que algunos críticos, aferrados al biografismo, vieron reflejados en sus cuentos, su gran temor al porvenir y a la locura. Esta operación ha girado en torno a un movimiento empobrecedor que facilitó la tarea de la crítica tradicional que al no poder nombrar los sentidos de sus obras, se refugió en un traslado mecánico de datos biográficos.

Una segunda operación de la crítica respecto de la excepcionalidad del autor es la sustracción; si para que la primera operación de la crítica (locura) fuese productiva se argumentaba, explicaba, se aportaban datos y testimonios hasta el hartazgo, para la segunda había que borrar. Era necesario anular la pertenencia de Palacio al sistema, aunque ésta se tradujera en términos de ruptura, a través de un encapsulamiento tal que lo colocara en el lugar de la abyección, de lo inalcanzable del cual recién empezara a ser recuperado a partir de los años sesenta como un escritor adscrito al movimiento de las vanguardias ecuatorianas.

También le ha valido el destierro de la literatura ecuatoriana por apátrida, por no poder dar cuenta de las necesidades locales:

“...toda la producción nacional está animada por un aire de familia inconfundible...por un algo indudablemente propio...menos las novelas de Pablo Palacio...es...extraño a nuestro medio, ausente de la patria.”[20]

Una nueva celada consistió en pensar al Realismo Socialista como única vertiente disruptora del sistema pero en los años 30 la literatura ecuatoriana logra el quiebre del sistema no sólo bajo la forma de una ruptura dentro del código mismo (la escritura del Realismo Social) sino también a través de la ruptura contra el código representada por la escritura de vanguardia.

Los impulsores del Realismo Social[21] cuya base fundamental la encontramos en el discurso de Radek de 1934, no podían sino rechazar a un escritor cuya última novela se subtitulara “subjetiva”; siendo el subjetivismo y el cosmopolitismo dos enemigos acérrimos para la denuncia de un régimen social injusto. Contemporáneo a esos escritores que pusiesen sus novelas al

políticamente peligroso; sus obras son, bajo la mirada tramposa de la crítica, representantes de la literatura del Capitalismo.

Ha sido el escritor lojano por su calidad de excepcional un blanco de críticas, un lugar de encuentro, un centro de opinión; un nudo a partir del cual la crítica, a la que le fuese imposible poder nombrar los sentidos de sus textos, ha desplegado en un primer momento fuertes movimientos de exclusión de un sistema conmovido por la fractura deliberada e intencionada que sus textos representan.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo, “Pablo Palacio y el cine”, apéndice al video montaje preparado por la cátedra de Literatura Latinoamericana II.
- Contreras, Álvaro Egar, “Pablo Palacio. Invitación y artificio” *Experiencia y Narración (Vallejo, Arlt, Palacio y Felisberto Hernández)*, Venezuela, Universidad de los Andes, 1998, pp.70 – 127.
- Corral, Wilfrido, “La recepción canónica de Palacio como problema de la Modernidad y la Historiografía literaria hispanoamericana”, *Revista Iberoamericana*, vol. LIV, núm. 144-145, Pittsburgh, julio-diciembre 1988.
- Jitrik, Noé, “No toda es ruptura la de la página escrita”, apunte de cátedra.
- Manzoni, Celina, *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1994.
- Palacio, Pablo, *Un hombre muerto a puntapiés* [1927], Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.
- Palacio, Pablo, *Débora* [1927], México, Libros del Laberinto, 1995.
- Tinianov, J., “Sobre la evolución literaria” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos (Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov)*, México, Siglo XXI, 1991.

---

[1] J. Tinianov, “Sobre la evolución literaria” [1928] *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* [Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov], México, Siglo XXI, 1991. El autor considera que estudiar la obra literaria de manera inmanente aislada del sistema no es más que una abstracción que se vuelve un despropósito, ya que la existencia de un hecho como hecho literario depende de su cualidad diferencial que consiste justamente en la correlación no sólo con la series literarias sino también las extraliterarias.
[2] Noé Jitrik, “No toda es ruptura la de la página escrita” (apunte de cátedra): *...la ruptura puede ser vista como condición o como una de las operaciones del “cambio”*... (página 11)
[3] La bibliografía que consulté hace uso indistinto de los términos.

Noé Jitrik, Op.Cit, utiliza el término *ruptura* para referirse a aquellas deliberadas y a las no deliberadas como a los fenómenos de ratificación que denomina *antirrupturas*; mientras que Celina Manzoni prefiere diferenciar entre *ruptura* y *disrupción* para dar cuenta de fenómenos diferentes. Un hecho de ruptura conlleva un plus de violencia dado que se realiza contra el código / sistema volviéndose para el mismo indigerible, en tanto que la disrupción se condice con ciertos desplazamientos internos al propio código / sistema que finalmente culmina aceptándolas.
[4] Noé Jitrik, *Op. Cit.*, pp. 11: “...para escribir es preciso desequilibrar un conjunto previo, que podría seguir permaneciendo igual a sí mismo, en un equilibrio eterno; es preciso, repitiendo los términos, “romper” ese equilibrio para que comience la escritura sin la cual, a su vez, la literatura no se constituye.”
[5] Palacio, Pablo, *Un hombre muerto a puntapiés* (1926) en *Obras Completas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964. Todas las citas

[6] Utilizo la categoría de “autor” y no “narrador” (tomando como referente la teoría del relato establecida por Genette en *Figures III*) porque el uso de la primera persona instala fuertemente una zona de subjetividad insoslayable. Se condice esta propuesta de lectura con esa intención deliberada de ruptura que habíamos pensado en torno de los textos de Pablo Palacio; “lo echo a rodar” da clara cuenta de esa voluntad transgresora.
[7] Es interesante ver el funcionamiento particular de este paratexto ya que se aleja de las usuales dedicatorias con referente explícitos y formas canónicas de los textos adscriptos al Realismo y al Naturalismo. Por ejemplo, Lucio. V. López dedica *La gran aldea* (1884) a “mi amigo y camarada Miguel Cané”, brindis, homenaje cuya funcionalidad reside en potenciar aún más el ***entre nos*** característico de la coyuntura del 80 argentina.
[8] Estoy pensando, por ejemplo, en la recurrente ficcionalización de la ciudad como tentación, como mercado de carnes presente en textos como *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich o *Música sentimental* (1884) de Eugenio Cambaceres, novelas decimonónicas argentinas en las que la ciudad, asidero de una cultura de mezcla, mueve al vicio mientras que es en el campo donde se depuran esas pasiones fatales.

Con esta mención, no estoy intentando plantear que Palacio se opone estrictamente a estos escritores en particular ni de un modo mecánico; simplemente sirve para pensar las divergencias en cuanto al tratamiento de la materia narrativa escogida por parte de dos movimientos claramente diferenciados. Pablo Palacio rompe deliberadamente con esta tradición ya desde los procedimientos ya desde el modo de representación de los temas.
[9] En Ecuador existe una larga tradición de respeto al código realista y de respeto a una intencionalidad mimética. Por ejemplo, en *Cumandá* (1879) de José L. Mera, la naturaleza funciona como el marco que contiene a toda la narración a través de descripciones densas y tediosas avaladas por datos científicos. Es un texto que se propone como testimonial. En otra parte importante de la literatura ecuatoriana (*Los que se van. Cuentos del cholo y el montuvio*, es una colección de cuentos de autores varios pertenecientes al Grupo de Guayaquil de 1930, contemporáneo a Pablo Palacio) que se constituye sobre la pretensión de representar la realidad del indio de la sierra, el montuvio, el elemento naturaleza si bien no ha desaparecido se ha modificado, ya que se ve despojado de esa carga descriptiva caracterizada por esa densidad que vuelve moroso al relato.
[10] Pablo Palacio, *Op.Cit*: “Con estos preciosos datos, quedaba reconstruida totalmente su personalidad” (pp.104). (el subrayado es mío).
[11] Benjamín Carrión, *Pablo Palacio* en Celina Manzoni, *Op. Cit.*,pp.42, hace alusión a la representación de esos temas que nos ofrecen esa sensación de ***anormalidad normal***.
[12] La película iraní “La manzana” me sirvió mucho, salvando las distancias, para pensar la idea de monstruo como espectáculo, como divertimento que sólo se constituye en monstruosidad a través de la mirada del otro. Se trata de dos hermanas que han vivido once años encerradas bajo rejas por su propio padre que intentaba refugiarlas del contacto con el mundo, hasta que un día debe, obligado por la justicia, soltarlas. El espacio interior como refugio de un afuera que contamina. Sin embargo, es este mismo interior el que convierte en monstruos a estas hermanas andróginas imposibilitadas para hablar, para caminar, para relacionarse bajo la mirada de la alteridad.

Son ellas monstruos de feria en exhibición en tanto representan *lo diferente*.
[13] Los personajes palacianos son seres deseantes. “La doble y única mujer” es un ejemplo en el que el deseo asume la forma de un doble y único deseo sexual: dos cuerpos que arden por un hombre incapaz de corresponder el sentimiento. Es a través de los deseos de El teniente que se construye la novela *Débora*. El fuerte deseo del protagonista de “Las mujeres miran las estrellas” se traduce en una afrodisíaca espera infinita de esas horas en las que la potencia pueda más que la resistencia. Es el deseo de carne humana, un deseo que llega a obsesionar, una justificación que el narrador de “El antropófago” le concede a su protagonista. A su vez, Ramírez siente un deseo corporal fortísimo que lo hace deambular por los suburbios en busca de un cuerpo en el cual descargarlo.
[14] Procedimiento que se ve también en *Débora*: un *juego de los posibles*, a través del cual se van abriendo ventanas y/o posibilidades que construyen la

[15] En general, los narradores en primera persona de los cuentos, poniéndose en perspectiva, se condicen con un “yo” conflictivo totalmente opuesto al dispositivo narrativo de una tercera persona objetiva de la estética naturalista – realista.
[16] Si bien nunca se dice explícitamente que se trata de un homosexual sino de un vicioso, los no dichos del texto y el juego de los supuestos así lo licencian. Es posible entonces un trabajo con los desechos. El narrador detective ofrece una pista sobre el imputado, a partir de un trabajo de observación atenta de una fotografía suya en la que detecta que su busto tiene algo de mujer; observación que desemboca en una tajante y definitiva aseveración. (página 104).
[17] El elemento personaje aparece para las vanguardias, en el momento en que Palacio escribe, como un elemento del sistema gastado, trillado, automatizado. La automatización de un elemento se percibe cuando su función cambia: deja de connotar para volverse denotativo.
[18] Pablo Palacio, *Débora* [1926], México, Libros del Laberinto, 1995, pp.64.
[19] Wilfrido Corral, ‘La recepción canónica de Palacio como problema de la Modernidad y la Historiografía Literaria hispanoamericana”, *Revista Iberoamericana*, vol.LIV, núm. 144-145, Pittsburgh, julio-diciembre 1988, pp.711: “...el problema es extenso, ya que se está lidiando, sólo para comenzar, con cuatro situaciones: a)una recepción irresoluta, b)una historiografía...inflexible...”
[20] Edmundo Ribadaneira, *Presencias y ausencias de Pablo Palacio*, *Op.Cit.*, pp. 59.
[21] Por ejemplo Joaquín Gallegos Lara fue un impulsor de la escritura social.

Fuente: everba.org/winter04/leer_luisa.htm | **Edición:** Invierno 2004 | **Fecha:** 2004-03-20

LUISA FUTORANSKY

Leer las piedras

Las ciudades, como los amores tienen diferentes maneras de revelarse ante nosotros. Una manera de entender la ciudad contemporánea es desentrañar la relación y tratamiento que brinda a sus ruinas. Leer las piedras porque ellas son, más que nada ni nadie, depositarias de utopías, caprichos o ignorancia. Los planos de las ciudades de nuestro tránsito definen un croquis que va de nuestras plantas a nuestro imaginario quien les restituye la dimensión única e intransferible de la emoción.

Qué canto de sirena poseen las ruinas, para atrapar generación tras generación a los viajeros. Tal vez la palabra que mejor convenga para referirlas sea fascinación porque, objetos de horror o de contemplación, la indiferencia les es ajena.

Las ruinas desmienten de por sí, la frágil pretensión del concepto de obra concluida.

Domesticadas, embellecidas o enigmáticas, simples o laberínticas, pilladas o pulidas, conjugan en sí, en forma irrefutable el tiempo pretérito condicional de lo vivo para evolucionar dentro de un presente mineral, un señorío vegetal o también un refugio atávico y animal. Testimonios de cuidado o de barbarie, su destino es estar alejadas, desde el comienzo, de la función primera a que las construcciones fueron destinadas por sus arquitectos y contemporáneos.

Los esfuerzos para visualizarlas de los peregrinos que convocan, son ímprobos: Concebirlas policromas en su palidez, íntegras en sus fragmentadas mutilaciones, bulliciosas en el mercado de la vida ante su desorbitada mudez. Sobre todo dignas, ante el desfile incesante a que la avidez por divisas de nuestro tiempo las somete. Casi siempre sufren interminables manipulaciones ya que se las desplaza, entierra y desentierra con periódica arbitrariedad.

Las ruinas, como los osarios, prueban, la abolición de las fronteras y nacionalismos laboriosamente pergeñados. ¿La nueva pirámide del Louvre evocará acaso el espíritu chino de su arquitecto o más bien la pompa, circunstancia y ansiedades de nuestra época? ¿El visceral paralelepípedo del Centro Pompidou revelará la arquitectura italiana o inglesa de fines del siglo XX (a causa de sus creadores) o el aliento libertario que alentó el mayo 68 francés?

Se trate de Roma, Grecia, Jerusalén o Potosí, ruinas de desierto, o de fondo marino, de reliquias o doblones, las ruinas conocen un común denominador: son escrituras a descifrar entre escombros y publicidad de bebidas universales para la sed.

Qué sed. Para encontrar respuestas los viajeros van de ruina en ruina, las coleccionan y atesoran, incluso las ideológicas. Para satisfacer nuestra

los rapaces *tombaroli* que viven de desvalijar todo tipo de ruinas-, nos ofrecen nuevos mausoleos y despojos. Nuestro engolosinamiento es tal que cada generación continúa a producirlas y producirlos pues siempre habrá viajeros para seguir la signalética con los nuevos dardos de la visita; se trate ya del Domo atómico de Hiroshima, el Ground Zero de Nueva York, los budas dinamitados de Bamiyán, o del 'Aquí estuvieron' los antiguos barrios de Beirut, Dili y Sarajevo. Con o sin luz y sonido que realcen nuestra perversidad.

Tal vez por eso, cada vez que aprendemos nuevas técnicas, actualizamos de inmediato nuestra relación con las ruinas. Una de las primeras realizaciones de los multimedia fue reconstruir, también ellos, ruinas virtuales que tienen la calidad y cualidad de ser indoloras. Por lo menos hasta ahora.

Fuente: everba.org/winter04/cantero_luisa.htm | **Edición:** Invierno 2004 | **Fecha:** 2004-03-20

Luisa Futoransky

Cantero de marzo

Toda una vida, miles de páginas y qué me queda de imborrable en el regazo?
Unas florcitas sin perfume, en tecnicolor, un reflejo de pavlov, justo/ injusto. Y todo el gris en derredor.
A veces los nombres se reducen a una línea, cargada, eso sí.
Cabrera es 'Ella cantaba boleros'. Michaux: 'no va a dejar sola a su pobre Lou'. Y me dejaron. Y van...
Echeverría, un título, 'El matadero', premonitorio, de escalofrío.
Argentina, la pobre, eso.
Borges, 'La viuda Ching, pirata' que viene de *Vidas imaginarias*, de Schwob, quien su vez me dio *Catherine, la encajera*. Borges, el bastón, un hotel en Tokio, la calle Florida, él diciendo -mamá los bombones- y ella tratándome de cómplice, pero no de los buenos. Borges, diciendo coplas antiperonistas con rimas estúpidas cada vez al cruzar Plaza de Mayo; Borges, el *Hacedor* y a quien modifiqué un cuarteto de sus 19 y me quedó dentro como tintura madre, alfa y omega del amor, '*tú que hasta ayer eras toda la hermosura/eres también todo el amor ahora'*, y se me perdieron los cortes.
La escanción lacaniana.
El Quijote, un ejemplar que no puedo volver abrir de la colección Espasa porque me recuerda un vómito arcaico de la última vez que me puse en curda, la última de la época de los grandes celos. Cervantes, una cita, 'la malignidad del tiempo, devorador de todas las cosas' y yo grabándomelo en una casette y oyéndome oírlo mientras caminaba todos los días los kilómetros de mi casa al centro pompidou para ser horas y horas guardiana y se me parte el corazón
Cortazar y la muerte de Rocamadour la muerte de rocamadour y allí me quedé en la calle Santa Fe y Talcahuano con el Negro Palacios llorando, a más no poder, volviéndome puro sollozo, una manera de ser. Nadie entiende las Magas, las Meigas, *nadie enciende las lámparas*, Filisberto.
Vallejo, 'fue domingo en las claras orejas de mi burro, de mi burro peruano en el Perú, perdonen la tristeza' eso, la ternura, la tersura, la tristeza.
Hernández, 'morena de altas torres, gran trago de mi vida' que nadie me dijo. Y sobrevivo.
Biblia, la que más, el plato de lentejas, 'ponme como un sello sobre tu corazón, como una marca sobre tu brazo, porque fuerte como la muerte es el amor, duro como el sepulcro el celo', Jonás, devuelto a la colina que vi y ahora es un puro basural. La mujer descuartizada del levita. El milagro gastronómico de los peces, el vino, los panes. El Canto de Débora. Saúl, qué pena de vida, con la hechicera de Endor. Las maldiciones a los chicos que le gritan pelado a Isaías.
Sin olvidar el tiempo de gigantes, de los hijos de dios enredados de amor con las hijas de los hombres, en el puro Génesis.
La Biblia y el calefón.
Erdosain el humillado y Barsut y El hombre que vio a la partera. Eso es un profeta. Pero, 'rajá turrito rajá te creés que porque leo la Biblia soy otario?'
Camilieri y Kapuszinski, las maripositas de Remedios la Bella, la lechuga y el hielo y el coronel a quien todavía nadie escribe, porque nunca supo leer y menos escuchar.
Dos principios jurídicos; doy para que des y pacta sunt servanda.

contrapelo que soy.

Nota: *El cantero de marzo es de pensamientos dobles.*

Fuente: everba.org/winter04/espejo_oscar.htm | **Edición:** Invierno 2004 | **Fecha:** 2004-03-20

El Espejo de la Poesía
Sobre *Yo Soy Aquel Espejo*, de Jorge Castillo Fan

Nombrar es llenar el vacío. Por eso el Logos es sonoro. La creación del mundo, según los mitos hebreos, es lingüística. La Palabra genera mundos. Cuando el poeta canta hay más ser en el cosmos, precisa Eduardo Nicol [1]. De acuerdo con lo señalado, considero que la condición esencial para escribir poesía es percibir al universo con toda su carga profunda de sonoridades y significados para descorrer el velo de la realidad, tan inasible para muchos. El poeta nace con esa predisposición para las palabras y los sentidos significativos. El *vocat* (llamado), que a su vez viene del verbo latino *vocare*, es muy fuerte. Y se hace con la experiencia vital. Finalmente, la poesía es una revelación espiritual :

Pulsa mi estar su dado incierto
la sombra interna donde corro
con el ritmo de un incendio...

canta Jorge Castillo Fan con sabiduría, quien sabe - desde luego - que el mundo es hostil, siempre. Si somos espíritus encarnados, es evidente que la materia es densa, burda, grosera. Y el mundo arremete a cada instante con su *horario carnicero*, como canta Octavio Paz en *Piedra de sol [2]*. Pero esto también enriquece el trabajo poético. Hay que saber superar esta contradicción. Por supuesto que se escribe pese a todo. La justificación es lo de menos. Si eres poeta tendrás que escribir. Ignoro si sea un privilegio o una condena, pero recuerdo una tríada irlandesa: *Es mortal mofarse de un poeta, amar a un poeta, ser un poeta* [3].

El hombre, el poeta mismo, puede ser *brillo oscuro de las carnes en destrozos*, como revela el poeta peruano, quien sabe hurgar, penetrar en la profundidad de las cosas *como un ciego mirándose a los ojos*. He aquí la mirada transparente del poeta. He aquí la función de Castillo Fan a través del ritual de la escritura, manifestándose en cada verso, en cada sonido representado, refigurado, prefigurado. El poeta vuelve, convierte las palabras en algo mágico, las trastoca para volverlas útiles y hacerlas nuevas, puesto que la poesía devuelve al lenguaje a su fuente original. La Palabra revitalizada, exorcizando al silencio, privilegiando el aspecto sensorial de las cosas. Invocar al mundo a través de la palabra, del espejo de la palabra, es despojarla del mutismo. Por algo José Gorostiza destaca que la poesía *no radica en el lenguaje, sino en la voz humana misma* [4]. En La diosa blanca *[5]*, Robert Graves nos recuerda -¿o nos alerta?- sobre la función de la poesía y del poeta : cantar al tema único de la poesía y oficiar. La existencia esa sagrada. Tal vez sea cantar la relación de un hombre con su pareja, observar con profundidad al mundo que nos habla y se nos revela incluso en cada objeto; ver las cosas con su máximo sentido oracular, como quería Francis Ponge [6]. El poeta es un ser humano, socialmente se advierte como cualquier hombre. Está inmerso en el mundo, pero percibe su dinámica con mayor transparencia que los demás.

Una primera condición del poeta: saber de qué están hechas las cosas, conocerle el pretérito y el futuro. Esa innata sabiduría se presenta en el autor que me ocupa. Por eso procura revelarlas a través de ritmos e imágenes, fijarlas en la simultaneidad de planos significativos. Por eso el poeta puede, también, cantar a los sucesos sociales; aunque para crear deba apartarse del ruido. La creación literaria, en última instancia, es oficio de solitarios, pero sin

darle la espalda a la naturaleza de la cual parte el autor :

La sed sin fin
sus luminosos tentáculos de búsqueda
el tránsito violeta
(vuelo entre los fósforos del sueño)...

Sin olvidar el aspecto onírico, la figura del poeta conlleva una idea de sacerdocio, de profeta (en latín vate es el poeta, es decir, quien vaticina). Las sociedades occidentales contemporáneas, ciertamente, son materialistas; ¿cómo hablar de espíritu cuando el mundo está más preocupado por los aspectos económicos y políticos? Insisto en citar a Paz, quien nos recuerda que la Iglesia, católica desde luego, la política, la economía, etc, *son máscaras podridas que dividen al hombre de los hombres, al hombre de sí mismo [7]*. Temas, desde luego, que Jorge Castillo Fan toca en este poemario. El amor, la naturaleza misma, los aspectos lúdicos y sociales, el espectro existencial cargando con su vulnerabilidad el alma del autor peruano. La precisión, la contundencia, la expresión oracular están marcados. La escritura, la poesía misma, es una acción sobre el mundo, para fijarlo, para develarlo y mantenerlo en movimiento:

...Las claves del sentir
sus aguas misteriosas
sus espejos de sangre viva
su ebriedad en hilos sucesivos ...

El orden sonoro de la imagen va más allá del sometimiento a la técnica, al oficio mismo. Las palabras son recuerdos compartidos, símbolos, señalamiento. Recordemos, también, que el espejo simboliza la verdad, el contenido del corazón. Entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla hay un vínculo profundo, único. La realidad esencial, última, enderezada, adivinada incluso, que toca el ámbito de la Revelación. Por lo mismo, el título del libro es significativo : *Yo Soy Aquel Espejo* es la voz misma del poeta develándose en imágenes a la humanidad; es la existencia ofrendándose sin concesiones a la voz del bardo, del cantor, grito ciego bajo el mar de las cenizas. Tiempo suspendido, pasión y placer. Y claves y enigmas, sucesión de instantes, corpus simbólico : vuelta a la fuente original. Eso, y no otra cosa, es este poemario.

Óscar Wong

---

[1] ***Formas de hablar sublime. Poesía y Filosofía**, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Méx., 1990, 182 pp. En relación con el aspecto mítico, Cfr. Raphael Patai y Robert Graves, **Los mitos hebreos**, Alianza Edit., Madrid, 1982, 257 pp. También, Esther Cohen, **El silencio del Nombre. Interpretación y pensamiento judío**, Fundación Cohen, Méx., 1999, 108 pp.*
[2] *Cfr. **La estación violenta**, FCE, Méx., 1958.*
[3] *Apud Robert Graves, **La diosa blanca**, Alianza Editorial, Madrid, 1986, 701 pp.*
[4] Cfr.Notas sobre poesía, en **Poesía**, Fondo de Cultura Económica, Colec. Letras Mexicanas, Méx., 1964.
[5] *La encendida defensa que realiza el autor sobre la función de la poesía como práctica ritualista es excelente, op. cit., ibd.*
[6] ***El silencio de las cosas**, Universidad Iberoamericana, Méx., 2000, 115 pp*.

[7] ***Piedra de sol**, op. cit.*

Óscar Wong.- Chiapas, México, 1948.

Estudió letras hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Corrector de estilo en la Unidad Editorial SAHOP (1975-79). Fue subsecretario de Cultura y Recreación del gobierno de Chiapas (1982-84).
Ha colaborado en los suplementos Diorama de la Cultura, de Excélsior, Revista Mexicana de Cultura, de El Nacional, El Gallo Ilustrado, de El Día y El Heraldo Cultural, así como de las revistas Diálogos, Plural y Cosmos y de los diarios Ovaciones, El Nacional y Excélsior. En el extranjero ha sido colaborador de Alero (Guatemala), Azor (Barcelona), Poesía Hispánica (Madrid), Arte Poético y Cauce (Perú), Árbol de Fuego (Caracas), Poesía en Venezuela, Espiral (Bogotá).
En 1983 realizó la antología Nueva poesía de Chiapas (1986).

OBRA :

Coautor del volumen de poesía Vuelta al camino (1983).
Ensayo: Eso que llamamos poesía (1974), La salvación y la ira (1986).
Poesía: Si te das al viento (1978), Fragmentaciones (1979), En un lugar del mundo (1981), He brotado raíces (1981), No creo que las rosas cambien (1986), Yo soy el mar (1986), Enrarecida luz (1988).
Fue becario del INBA-Fonapas (1978-79) y del Centro Mexicano de Escritores (1985-86). PREMIOS:
Mención honorífica en el Certamen de Poesía Joven de México Francisco González de León (1977).
Mención honorífica en el Certamen Nacional de Poesía de Aguascalientes (1981).
Premio Puerto Vallarta y Premio Sahuayo (1986).
Premio de Poesía Ramón López Velarde (1988).

Primavera 2005

everba

Tema libre
Editor de la edición: Fabián Banga
20 de junio del 2005

Texto Crítico

Latin@s' language ideology, by Albert Gineste Llombart **(pdf)**

Ferdydurke A.D. 1947, by Klementyna Czernicka **(pdf)**

Mataronakenny y la nueva literatura argentina **(pdf)**

Poesía

Mapas, de Ana Lema **(pdf)**

A selection of poems by Lisa Rappoport **(pdf)**

EL, MOSQUITO, de Luisa Futoransky **(pdf)**

Música

Anibal Mazzotti, cuatro temas de Abel Fleury

Te vas milonga
Estilo pampeano
A flor de llanto (milonga)
Milonga del Ayer (acompañado por Crístian Huillier en primera guitarra)

Más sobre Mazzotti: http://ar.geocities.com/anibalmazzotti

Latin@s' language ideology

Fuente: everba.org/spring05/latinideo_albert.pdf | Edición: Primavera 2005 | Fecha: 2005-04-01

(Extraído de archivo PDF original - páginas reproducidas a continuación)

Abstract

This article explores the present situation of Spanish in the USA. More precisely it should become clear that an ideological worldview is derived from socio-historically positioned perspectives, and therefore the importance of attending to awareness as a dimension of ideology. Hispanic culture has an internal hierarchy in which the persistence of the former cultural empire is implicit in the terms *hispanismo, hispanoamericanismo and panhispanismo* of Spain. This does not properly interpret local discourses of diversity or make sense of pervasive multilingualism, code-switching and code-mixing among Latin@s in the USA. Since it is not grounded in observable sociolinguistic patterns, it necessarily implied a condemnation to silence, a negation of the mixed identity of Latin@s.

Latin@s' language ideologies[1]

By Albert Gineste Llombart

Since each culture and society are the result of mix and interchange, there is no such thing as a *pure* language. 500 years on from the arrival of the first Spanish explorers to Florida, Spanish has been expressed in numerous forms. You can see it in the name of cities, streets, family names, food, clothes, sports, and notably in literature published by Latin@s in the USA (Ortega, 2004). These days, rap groups and Latin@ writers create a means of expression tinged with terms and rhythms plainly derived from both the English and Spanish languages.

In conversations with bilingual speakers, it is quite often for someone to begin a sentence in one language, follow it partially in the other and then perhaps return to the first in order to finish the same sentence. Mixing two languages can be found not only at the sentence level but in the word itself. Word borrowing, code-switching, code-mixing and the linguistic effects of language contact between English and Spanish in the USA have received unprecedented amounts of study. Accordingly, there are now many major studies by experts, such as Fishman (1971), Hernández-Chávez (1975), Peñalosa (1980), Amastae (1982), Sánchez (1983), Elías-Olivares (1985), Bergen (1990), Roca & Lipski (1993), García (1997) Zentella (1997), Stavans (2000), Otheguy (2001), Silva-Corvalán (2004), among others. Since these issues have been well studied and language is seen as a product of social, historical, political, and ideological processes, in this article we will instead focus on Latin@s language ideologies.

Two languages, one culture?

As English extends worldwide, its presence is widely viewed as beneficial. Aims such as international intelligibility are positive-sounding and forward-looking. Since Spanish also comes into contact with many languages[2], most of them in

developing countries, we may ask ourselves whether Spanish is truly a global language or only an international one. Nevertheless, there is also another side to the coin, for English and Spanish are not always welcome. Linguistic history contains several examples of Spanish and English supplanting other languages. Thus, its presence may generate antagonism, especially when it is perceived to interfere with the character or use of local languages. Small countries or communities may feel particularly threatened, and their languages endangered and thus nationalistic movements may totally reject it, and not always peacefully, as people become increasingly conscious of the rights of minorities. This has happened several times in recent years. English has been replaced by other national languages in many countries in Africa and Asia (Crystal, 1997); and the role of Spanish in relation to other autochthon languages in Latin America (Hamel,1994) and Spain (Siguan,1992) is a continuing source of controversy.

While the English and Spanish languages often pose a threat, they can also be threatened themselves. In this context, we may place the conflict between English and Spanish in the USA. On the one hand, English speakers may feel alarmed by the substantial growth of an *immigrant* language in their country. As a result, major protectionist movements, such as English Only, have been prompted, and although Spanish was the first European language spoken in the USA, in many States (Crawford, 1992), there has been the declaration of English as an official language, whilst bilingual education has been eliminated. On the other hand, Spanish speakers living in the USA may feel threatened by such language policies. Altogether this has created a sociolinguistic controversy of unprecedented proportions.

Although there is always mutual influence as languages come into contact with each other, in a community some users of a standard language may become worried about the spread of a non-standard variety, especially one which shows a mixture of linguistic influences. Interferences and transferences (Gass, 1996) as well as code-switching (Heller & Pfaff, 1996) take place to some degree everywhere that a language is spoken alongside another language, and is a normal feature of bilingualism. Thus, we can find mixed languages everywhere in the world where two languages come in contact. Some are widely spoken although it is unusual to see any of these varieties in writing. The mixed varieties are given blended names to show their origins, such as Japlish, Swedlish, Anglikaans, Angleutsch, Wenglish, Spanglish, etc [3].

Here, the issue at stake is the increasing use of Spanglish. Spanish-speaking television shows made in the USA are reaching a Latin American audience – *Sabado Gigante, El Show de Cristina, Noticiero Univisión* – many of which regularly use Spanglish terms and patterns that are modifying the spoken and written language in Latin America (Villa, 2000). Has Spanish irrevocably lost its purity as a result or is English becoming less *Anglicized* on the tongues of Latin@s? Should Spanglish be endorsed by the intellectual and political establishment? Is it a slang in the process of becoming a dialect? Is it likely one day to become a fully fledged language in its own right? Are the major languages in the world exerting such influence on one another that one day they will create a universal tongue? If present trends persist it seems that the majority of the human beings will finish talking one vernacular language in their

everyday life and an international language (mostly English) for other *higher* activities.

Regarding the threat to the Spanish language, the use of Spanish varies from one community to another to such a degree that, in some cases, the homogenizing goal of the Spanish language in the USA could be seriously challenged (Bierbach, 2000). The privileged variety is the Spanish spoken by the educated Latin@ classes; indigenous languages and other varieties of Spanish and mixed Spanglish, especially those practiced by the members of the lowers tiers of the cultural hierarchy, are thus excluded.

Thus, while there may be disagreements about the specific contours of what constitutes standard Spanish, it is clear that regional or national variations no longer pose a serious threat to its unity (Otheguy & Zentella, 2003). For instance, Ávila (2001) presented in the 2nd International Congress of the Spanish Language new results of his research about international Spanish mass media. In his work, he analyses the news of the main television channels of the Spanish-speaking world and concludes that the number of different words, non-common words, words that not all TV-watchers of different countries can understand is minimal: only 1.2%. Thus**,** does the possibility of creating a neutral, standard Spanish[[4]] - which can serve all Spanish speaking countries - exist? Despite all the differences, and the greater influence of English over the Latin American Spanish varieties, the answer is positive if we take into account that the more cultivated a text is, the more homogenous will be the language used.

Would Spanglish mean a change, inevitably causing the fragmentation of the Spanish language, or could unity be preserved? Here, the intention is not even to attempt a prediction about whether Spanglish is a threat. Indeed, it seems unable to sustain the comparison between the fragmentation of Latin and the future of Spanglish in the USA. The linguistic facts in cultural, political, and social arguments all point to the relative intercommunication among the Latin@ communities trough the mass media. Instead, the door is open for the necessary corrections that would channel language development in the direction of unity. In such a case, who should be in charge of channelling change in order to preserve this unity? Unity implies selection, codification elaboration and acceptance of the Spanish standard of the USA. Debates over which individuals or institutions should control the linguistic norm and over the desirability or inevitability of fragmentation of Spanish because of the appearance of Spanglish as a language have come to symbolize the argument over the role of Latin@ intellectuals in the maintenance and development of a united Latin@ community. Cameron has written that we must "*pose searching questions about who prescribes for whom, what they prescribe, how, and for what purposes*" (1995:11).

Hegemonic language ideologies

Throughout the present article, it should become clear that an ideological worldview is derived from socio-historically positioned perspectives. Therefore, some intellectuals advocate a linguistic hierarchy by placing the common

people at the bottom, looking up toward a few individuals that represent everything to be imitated. According to this perspective, lower communities and social groups are disadvantaged, displaced and excluded when a certain version of Spanish is imposed and institutionalized, and when institutions, like a government education system, or the mass media, actively produce and reproduce ideologies of the elites.

Here, the hidden ideological presupposition is that some people are more prone to do what is *wrong* with their language. At the same time, another part of society are understood either to be better prepared or more knowledgeable regarding language matters, so they are to left to *fix* it. This perspective is based ultimately on a particular vision of what society is or should be (Kroskrity, 2000). It communicates an obvious class bias that often conforms to the tastes of traditional elites, through which the popular classes are shown to be unable fully to understand their own productions. This failure to grasp what is good for them is then used to legitimate the interests of the educated class. Such meta-discursive strategies are relevant to the pervasive dismissal of *folk* linguistics within the academic disciplines (Schieffelin et al., 1998).

The importance of attending to awareness as a dimension of ideology is the reversal of a longstanding scholarly tradition of delegitimating common people's views of language. Purists within the fractured Hispanic intelligentsia refuse to endorse Spanglish as a vehicle of communication. They claim that it lacks dignity and an essence of its own. However, children and adolescents learn it on a daily basis. As Stavans (2000:28) dryly observes:

"*who are we scholars to withhold its legitimacy when millions are using it on a daily basis? For ivory-tower intellectuals to condemn their tongue as illegitimate seems preposterous to me. It signals the awkwardness of scholars and academics. Who are we, living in campus comfort, to require millions in East Los Angeles and Spanish Harlem to study proper Spanish? Who are we to dictate what is acceptable and what is not?* "

Language was conceived in the romantic and post-romantic era as the embodiment of the *Volksgeist*, and therefore, as one of the essential components of any specific culture. It became imperative for any supralocal community to achieve the desired unity by exercising a strict control over language. Selected institutions and individuals would thus be assigned the task of determining the legitimate forms of speech and of developing mechanisms that influenced people's linguistic behaviour and attitudes.

However, homogenous language is as much a figment of the imagination as is a homogenous community (Kroskrity, 2000). A social group or a language may be imagined as homogenous and its internal variation disregarded. Because a linguistic ideology is a totalizing vision, elements that do not fit its interpretive structure - that cannot be seen to fit- must be either ignored or transformed. Thus, the ideology imagined inherent natural links between a unitary mother tongue, a territory and an ethno-national identity, the ideal political order of one nation speaking one language ruled by one state within one bounded territory is arbitrary, and not real. Latin@ linguistic diversity failed to correspond to social and ethnic boundaries so that classic sociolinguistic research sought first of all

to demonstrate that linguistic diversity did not necessarily produce or imply social disorder. Yet, Latin@s' multiple languages are still assumed to indicate multiple loyalties and thus a temperamental flaw, a lack of trustworthiness.

The imagined existence of a unique Hispanic culture, lifestyle, characteristics, traditions and values, all embodied in its language, the idea that USA Latin@ culture is nothing but Hispanic culture transplanted to the USA, and the notion that Hispanic culture has an internal hierarchy in which the persistence of the former cultural empire is implicit in the terms *hispanismo, hispanoamericanismo and panhispanismo* of Spain. According to del Valle (2002), even now, Spain still occupies a hegemonic position, with the Spanish language serving falsely, as a symbol of unity and a seal of fraternity among its speakers.

We must not ignore the variety of culturally and often politically significant forms of linguistic differentiation - the register, dialects, and languages- present in the linguistic repertoires of speakers. Linguistic change can be illuminated if we attend to the ideologizing of a sociolinguistic field and the consequent reconfigurating of its varieties through processes such as iconization, recursive projection, and erasure (Kroskrity, 2000:37-38). The Spanish language, a certain variety of it, its orthography, or its history, have often became iconized, that is, they have often been discursively associated with features that supposedly reflect the spirit of the community (del Valle, 2002).

The general acceptance of the standard of the Hispanic community as a whole is the responsibility of the linguistic elite who must secure linguistic control by earning the consent of the people. The construction of social consent depends on the linguistic elite's ability to create an appealing image of the language and to present themselves as the true interpreters of the community's collective will and linguistic identity. Thus, a discourse is said to represent *the language* and tries to impact and shape people's linguistic behaviour. At the same time, it produces an ideologically charged discourse with direct implications for intellectuals' attempt to regain or maintain its hegemonic position.

The high quality of intellectuals' works and their well-deserved stature as linguists inevitably dispose us to interpret their linguistic discourse as objective and ideologically neutral. The development of a standard language is a key element in creating an emblem of national identity widely available to all. Thus, they do not just assume or imagine a linguistic homogeneity, they attempt to impose it - erasing internal linguistic differences in favour of producing a contrast of now homogenized languages that iconically fits the contrast of oppositional groups. Language homogeneity is regarded as a natural state rather than something that is constructively produced by language ideologies of the group, thereby, privileging the modern and traditional elites who control the various sources of language.

In other words, language unity is attempted through the designing of language planning, which involves deliberate, although not always overt, future oriented change in systems of language code and/or speaking in a societal context. Successful language planning efforts will persuade people that speaking a certain way and holding certain linguistic beliefs are in their best interest, or even better, *natural* to them. The goal of these strategies is to naturalize and

legitimize the behaviour and attitudes that the language planning agencies are trying to promote.

Some countries dispose of formal academies of language in order to control the language. That is the case of the Real Academia de la Lengua Española, which is scattered throughout the 21 Spanish speaking countries, including the USA. The existence of a cultural elite loyal to the administrative and literary standard was the obvious legacy of a long tradition that culminated in 1713 with the creation of the Spanish Royal Academy, that was to be continued in the 20th century in the form of a prestigious school of philological and linguistic studies, and that will be maintained, it seems, into the 21st century by highly publicized, state and corporate funded, cultural-linguistic institutions. Activities of such organizations may be passionately pursued, though any success is likely to be limited to restricted domains, such as official publications or committee dictionaries and grammars[5].

If English seems always to be ready to increase its lexicon through the acquisition of loan words, the reaction of other languages, borrowing heavily from English, may be perceived as far less positive (Crystal, 1997). People may complain about the excessive influence of English on their language, and their country may even try to legislate against it. Lexical invasion is feared because it is seen as the thin end of a wedge. External influences coming from other languages and cultures are usually seen with suspicion and considered to be most dangerous for the preservation of the language identity. However, the existing variation of a language is consistent with the life of any modern language (Bernárdez, 2004) and does not threat its unity (Walter, 1994).

In the 19th century Spanish intellectuals, suspicious of French cultural influence, warned against the destructive effect of Gallicisms. Much the same way, their 20th century disciples, such as Molinero (2004) and Gimeno (2001) decry the flood of Anglicisms threatening the Hispanic essence of their treasured lexicon. English loans are perceived both as aggression against the dignity of Spanish and as threats to its unity (Betanzos, 2004); and thus as promoting the idea of a unified Spanish language. All these remarks share essential characteristics: they are, very obviously, evaluative comments, they bring forth a picture of language decay, an image which implies the existence of better times in the past, and they call for immediate corrective action in order to prevent some sort of imminent cultural collapse. Yet, why are Hispanic intellectuals offended, and believe that Spanglish strips the virtue from Spanish, and not from English?

The mass media in the USA are confronted by different subsystems of varieties of Spanish, which reflects the Spanish pertaining to the origin countries of each group. The mass media tend to simplify the language, by avoiding regionalisms, terms or expressions that can complicate the comprehension of the message (Knauer, 2004), producing an imagined community. Homogenization presupposes a hierarchical conceptualization of linguistic diversity which is the result of an operation that consists of establishing which variety is valid and which is not. Such operation is known, in the sociology of language, as *selection*.

Certain institutions, such as the NAHJ, the National Association of Hispanic

Journalists which groups the main journals, radios and television in Spanish of the USA, has created a working group made up by journalists of different mass media and different nationalities in order to elaborate a *manual de estilo de español internacional*, a standard Spanish style book[6]. Thus in the mass media in the USA, journalists proceed from different Spanish-speaking countries. Step by step, almost without noticing it, they will converge to a Spanish variety which is valid for all (Ramos, 2002), accomplishing the immediate objectives of the intervention of power in language use: uniformity of linguistic behaviour and unity of the communicative code.

However, rather than the choice of a clearly defined variety, such as the Mexican variety, since it is the majority within the minority of Latin@s, selection consists of the identification of forms that exist in different areas of language use bringing them together to form a supposedly systematic whole. It is precisely the supralocal character of the legitimate variety that makes it possible to *imagine* linguistic homogeneity in such a large territory as the USA. The consensus and agreement on a single norm among Latin@ intellectuals should play an active role in the spread and maintenance of the selected uniform variety; supported, for instance, by businesses dedicated to the commerce of products which are sold worldwide and, thus, who are not interested in creating a new version for each Spanish-speaking community.

Other languages ideologies

Nevertheless, another disruption of linguistic order comes from intellectuals who defend the legitimate rhetorical and communicative value of hybrid linguistic behaviours. This radical argument is that it absolutely rejects the dominant language ideology, based on a standard language, as appropriate or valid for Latin@s. The representatives of the dominant language ideology feel uncomfortable accepting the worthiness of Spanglish. Therefore, its value, its power as a communicative and symbolic instrument is minimized when not forgotten by the dominant ideology. Spanglish is a hybridized Spanish/English that is the result of its appropriation and transformation by Latin@ cultures of the USA. According to this perception, Latin@ cultures and Spanish language are and have not been dominated and destroyed by Anglo culture and English language, but rather have emerged in a mixed subversive process of transculturation. In this context, *transculturation* means the process of legitimization and validation that this variety receives through the action of a dominant field or market.

The unity and uniformity of a homogenous and hegemonic standard or the assumption of one-to-one relationship between language and identity among Spanish in the USA carries with it a latent hierarchical order. This order does not properly interpret local discourses of diversity or make sense of pervasive multilingualism, code-switching and code-mixing among Latin@s in the USA. Thus, it necessarily implied a condemnation to silence, a negation of the mixed identity of Latin@s within the USA. The misrecognition of practices of plurilingualism, code-switching and code-mixing - ignoring the variety of culturally and often politically significant linguistic differentiation present in the

linguistic repertoires of speakers (Zentella, 1997) - betrays the power that nationalist ideologies have on scholars of language ethnocentric language ideologies, assumptions and interpretations prefigured by nationalist ideologies rather than grounded in observable sociolinguistic patterns.

Although writers and singers have already begun to put Spanglish on paper, and sections like the classified ads in newspapers and music and sports magazines cannot avoid its' use, it remains, for the most part, an oral code of communication made of two codes of English and Spanish, free in spirit and defying standardization. Although dictionaries about US Spanish-English vocabulary have long existed, their central focus has traditionally been the impact of English on Spanish in particular geographic regions and among individualized national groups. Stavans who translated the first chapter of *Don Quixote* into Spanglish, also elaborated the first Spanglish dictionary embracing the whole varieties of Spanglish. In the future, are we going to see the elaboration of a Spanglish grammar?

Spanglish is beginning to be surrounded by a halo of respectability and legitimacy that is only possible as a result of such intellectuals' symbolic power and their association with academic texts. Comparing varieties of Spanglish spoken by groups of Latin@s in the USA, such as the Nuyorricans, Chicanos, Cuban-Americans of Florida, and the new Latin@ groups, Spanglish has not yet acquired the level of full standardization. However, thanks to radio, TV, newspapers and particularly the Internet, it shows in its turn its own inclination toward the homogenization of the linguistic diversity by which is established which variety of Spanglish is valid and which is not.

In sum, we should not denigrate the use of any variety of a language on the ground that it does not fit a certain model or norm. After all, among other reasons, such usage is the consequence of certain situations (Llombart, 2003a & 2003b). Generally, people use a language in order to express and to communicate in society the best they can. If the result is a popular, vulgar or mixed use, it is because the socioecomic and sociolinguistic conditions have exerted a specific series of influences. Moreover, today for many Latin@s, Spanglish, or the creation of different repertoires of language (Zentella, 1997), is more than a tongue and a marketing tool, it is a political stand that encourages the maintenance of multiple, distinct languages and their associated identities.

Saussure's assertion of the *arbitrariness of the sign* (Culler, 1987) is often celebrated as the original moment of modern linguistics. But publicly voiced claims about the inherent properties of particular languages, or of standards - as opposed to dialects and other varieties - have not abated in contemporary life.

BIBLIOGRAPHY

- Amastae, John (1982). *Spanish in the United States: Sociolinguistic Aspects*. Cambridge: Press Cambridge
- Ávila, Raul (2001). *Los medios de comunicación masiva y el español* . In http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/1_la_norma_hispanica/avila_r.htm
- Bernárdez, Enrique (2004). ¿Traducir al *spanglish*? (I, II, & III). In http://cvc.cervantes.es/obref/espanol_eeuu/indice.htm
- Betanzos, Odón (2004). *El español en Estados Unidos: problemas y logros*. In http://cvc.cervantes.es/obref/espanol_eeuu/indice.htm
- Bergen, John (1990). *Spanish in the United States: Sociolinguistic Issues*. Washington, DC: Georgetown University Press
- Bierbach, Mechtild (2000). *Spanisch - eine plurizentrische Sprache? Zum Problem von norma culta y Varietät in der hispanischen Welt*. In *Vox Romanica* 59, 143-150
- Camerón, Deborah (1995). *Verbal Hygiene*. London: Routledge
- Crawford, James (1992). *Language Loyalties. A Source Book on the Official English Controversy*. Chicago: University of Chicago Press
- Crystal, David (1997). *English as a Global Language*. Cambridge: Cambridge University Press
- Cuadernos Cervantes de la Lengua Española (2004). *Expansión y retos del español*. In http://www.cuadernoscervantes.com
- Culler, Jonathan (1987) *Ferdinand de Saussure, Penguin: New York*
- del Valle, Jose (2002). *The battle over Spanish between 1800 and 2000: Language ideologies and Hispanic intellectuals*. London: Routledge
- Elías-Olivares, Lucia et al. (1985). *Spanish Language Use and Public Life in the USA*. Berlin: Mouton
- Fishman, Joshua (1971). *Bilingualism in the barrio*. Bloomington: Indiana University.
- García, Ofelia (1997). *The Multilingual Apple*. Berlin: Mouton de Gruyter
- Gass, Susan (1996). *Transference and Interference*. In Goebl, H. *Kontaktlinguistik/Contact linguistics*. Berlin/New York: de Gruyter, 558-566
- Gimeno, Francisco (2001). *El desplazamiento lingüístico del español por el inglés en la prensa hispana de Estados Unidos*. In http://cvc.cervantes.es/obref/espanol_eeuu/indice.htm
- Hamel, Rainer Enrique (1994). *Linguistic rights for Amerindian peoples in Latin America*. In Skutnabb-Kangas, T. & Phillipson, R. (eds.) *Linguistic Human Rights: Overcoming Linguistic Discrimination*. Berlin: Mouton de Gruyter, 289-305
- Heller, Monica. & Pfaff, Carol W. (1996). *Code-switching*. In Goebl, H. *Kontaktlinguistik/Contact linguistics*. Berlin/New York :de Gruyter, 594-608
- Hernández-Chávez, Eduardo (1975). *El Lenguaje de los Chicanos*. Aington: University Press
- Knauer, Gabriele. (2004). *Lengua y medios de comunicación étnicos: el caso del español de EE.UU.* In Ingrid Neumann-Holzschuh/Volker Noll/Klaus Zimmermann (eds.): *El español en América. Nuevas perspectivas*. Frankfurt am Main: Vervuert. (inedit)
- Kroskrity, Paul. V. (2000). *Regimes of language*. Santa Fe: School of American Research Press
- Llombart, Alberto G. (2003a). *Do you habla Spanglish?* In http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/spanglish.html
- Llombart, Alberto G. (2003b). *Die Spanische Sparche in den USA*. Berlin :Tranvia, Heft 69
- Molinero, Leticia (2004). *La traducción al español en Estados Unidos: las presiones del mercado*. In http://cvc.cervantes.es/obref/espanol_eeuu/indice.htm

- Ortega, Julio César. (2004). *Escribir español en Estados Unidos*. In http://cvc.cervantes.es/obref/espanol_eeuu/indice.htm
- Otheguy, Ricardo (2001). *Simplificación y adaptación en el espanol de Nueva York*. In http://cvc.cervantes.es/obref/espanol_eeuu/indice.htm
- Otheguy, Ricardo & Zentella, Ana. C. (2003). *Dialect Convergence and Accommodation in Spanish in New York. The Case of Subject Personal Pronoums*. (Text of an oral presentation delivered at the annual meeting of the International Linguistic Association, New York University, April 5-6, inedit)
- Peñalosa, Francisco (1980). *Chicano sociolinguistics a brief introduction*. U Press, California
- Ramos, Jorge (2002). *No borders*. New York: HarperCollins
- Roca, Ana & Lipski, John. M. (1993). *Spanish in the United States. Linguistic Contact and Diversity*. Berlin ; New York: Mouton de Gruyter
- Sánchez, Rosaura.(1983). *Chicano discourse*. Rowley: U Press
- Schieffelin, Bambi B.; Woolard, Kathryn.; Kroskrity, Paul V. (1998). *Language ideologies*. New York: Oxford Univ. Press
- Siguan, Miguel (1992). *España plurilingüe*. Barcelona: Ariel
- Silva-Corvalán, Carmen (2004). *Aspectos lingüísticos del español en Los Ángeles.* In http://cvc.cervantes.es/obref/espanol_eeuu/indice.htm
- Stavans, Illán. (2000). *The essential*. New York:Routledge
- Villa, Daniel (2000) Languages *have Armies and Economies too: the Presence of US Spanish in the Spanish-speeaking World*. In *Southwest Journal of Linguistics*, 19,144-154
- Walter, Henriette (1994). *L'Aventure des langues en occident*. Paris: Editions Robert Laffont
- Zentella, Ana (1997). *Growing up Bilingual.* Malden: Blackwell

---

NOTES

[1] The use of @ is intended to emphasize the incorporation of both genders more plainly than, for instance, Latino(s), which is the traditional form in Spanish.

[2] This range from countless indigenous tongues in Latin America, to Portuguese in Europe and South America, to Basque, Catalan, Galician and other languages and dialects in Spain, to Arabic in Spanish Morocco, to English and Philippine languages in the Philippines, to multiple varieties of American English in the United States and Puerto Rico. In the Caribbean, Spanish meets French, French Creole, Papiamento, English and Dutch. Additionally, Judeo-Spanish is found in Israel and the Balkans, as well as other parts of the world where, with some local peculiarities, it has survived for centuries in contact with many other languages.

[3] Moreover, in Spain we can find mixed speeches of Spanish and the other autochthon languages as well as other non-official languages present in the territory. In Latin America for instance, in the border between Uruguay and Brazil you can hear *Portuñol,* a mix of Portuguese and Spanish, or in Mexico *Nahuañol,* a mix of Spanish and Nahuatl, just to name a few. Traditionally, all these linguistic mixes have a poor reputation.

[4] *Variación léxica del español en el mundo* is a pilot project of Hiroto Ueda researching the present situation of the Spanish lexicon worldwide, looking for an international neutral variety of Spanish (VARILEX)

[5] The 22 Spanish Academies are working on a new common Spanish grammar in order to substitute that of 1931. For the first time it seems that it will be taken into account the real situation of the language not only in Spain but also in the rest of Spanish-speaking countries as it has been already done with the new editions of the dictionary (Cuadernos Cervantes de la Lengua Española, 2004).

[6] see international Spanish style book in: www.nahj.org/spanish/stylebook/book_sp.html

Ferdydurke A.D. 1947

Fuente: everba.org/spring05/ferdydurke.pdf | Edición: Primavera 2005 | Fecha: 2005-04-01

(Extraído de archivo PDF original - páginas reproducidas a continuación)

Ferdydurke A.D. 1947

The translation and publication of Gombrowicz' *Ferdydurke* in Argentina in 1947 was an unusual event which became legendary soon afterwards. Rarely, if ever, are translations carried out the way as it was in that particular case. To realize the craziness of this act, one has to remember that no Spanish-Polish dictionary existed at that time, and that the rough draft of the translation was submitted by the author himself, despite the fact that he was not fluent in Spanish at that time. Thus, French was applied for the purpose of communication and explanation of more sophisticated expressions. It is also peculiar that the translation sessions took place in a cafe, where the visitors normally enjoyed chess plays. Approximately 20 young Argentinians took part in the sessions, not to mention the prompts by waiters or incidental customers. Strange as it may seem, however, Virgilio Piñera, a Cuban, played a major role while translating the book in Argentina. This Polish-Cuban cooperation resulted in the creation of a new language, a mixture of Lunfardo and Cubanisms aiming at rendering a peculiar language of the Polish author – an accomplishment, as later jokingly stated, more significant than Joyce's literary achievements.

Gombrowicz did not take any copy of his *Ferdydurke* to South America. Only Paulino Frydman, a friend of his, succeeded miraculously in importing the book to Argentina. After years of literary non-existence, Gombrowicz prepared two translation drafts, initially in 1944 and then again in 1946.[1] Still, money was a serious obstacle. The writer did not have any permanent financial support. His cafe friends got very much involved in collecting money for this purpose. The project was finally lucky enough to find a certain lady - Cecilia Benedit de Debenedetti, a music publisher, who financed it entirely.

Virgilo Piñera, a Cuban once called by Gombrowicz "South-American jefe de Ferdydurkianism", his fellow countryman Humberto Rodriguez Tomeú and Adolfo de Obieta never abandoned their belief in success of the book. "Initially we all worked together. – Tomeú recalls – Often there were ten of us. We were having a great time. We were standing against a wall while Frydman was silently strolling around, his hands against his back, came up to the table to listen to a few sentences and then

[1] In 1944 the magazine "Papeles de Buenos Aires" printed chapter *Filidor gone childish* translated by the author and Carlos Sandelin.

went away. [...] Later on we stopped going to >>Rex<<. The noise, and all those billiards and chess games – no way to concentrate. Piñera and I decided to work more seriously, at ours. [...] We discussed each sentence from different viewpoints: its euphony, cadence and rhythm. [...] Not only [...] was it necessary to translate, but we also had to coin new words as possible equivalents for Polish words."[2]

The search for a publisher also took a substantial period of time. Finally the book was accepted Argos, a small publisher run by Luis M. Baudizzone, Jose Luis Romero and Jorge Romero Brest. Gombrowicz fought head over heels since the success of his book depended on the quality of the translation, which was not the aspect he had influence on. The translation controlled by Piñera, and done in Rex cafe abounding with fervent debates, needed a critical insight by an Argentinian specialist in a language stylistics. Consequently, Gombrowicz familiarized with the text Sábato, Plá, Capdevila and most definitely also some other authorities. Both Sábato and Plá had reservations but due to the lack of time, since the publisher was pressing, no improvements were introduced.

The arrangements to promote the book, the "South American battle for the Ferdydurkianism" as Piñera put it later, started relatively early. Gombrowicz, experienced in debuts, wanted to avoid the mistakes committed in the pre-war Poland and to divert the course of critical discussion to a higher level. That was the reason for discussions with his Argentinian friend writers: they were supposed to be introduced into the idea of immaturity and form. The book was also preceded by efforts to print another excerpt in, for instance, "Anales de Buenos Aires" or in the exclusive "Sur" edited by Victoria Ocampo. All those plans misfired. However, Gombrowicz' efforts caused anxiety about the book.

Gombrowicz meets with Piñera and Tomeú in Café Querandi, the corner of Moreno St. and Perú St. It happened on April 25 or 26, 1947[3] - the two existing sources contradict each other. He is nervous and unable to hide his emotions, he starts talking again about his grandmother's pretensions to Spanish crown and about his arrival to Argentina.[4] Finally, Tomeú goes to the Argos publishing house located

[2] Rita Gombrowicz: *Gombrowicz w Argentynie* (*Gombrowicz in Argentina*), Ossolineum, Wrocław 1991, p. 53.
[3] Virgilio Piñera claims that it was April 26 (In: *Gombrowicz in Argentin,* p. 51 or: *Tango Gombrowicz*, p. 63), but according to *Ferdydurke Calendar* by Gombrowicz, it was April 25, 1947. *Ferdydurke Calendar* (11 sheets, handwriting) – the original is now deposited in Beinecke Library and encompasses notes by Gombrowicz taken between April 25 and October 7, 1947.
[4] V. Piñera in: *Gombrowicz in Argentina*, p. 51.

at Moreno St. and about 5:30 p.m. fetches the newly printed copies of the book. Afterwards, the gentlemen start the solemn conquest of Argentina. *Ferdydure Calendar*, a set of unpublished notes by Gombrowicz with reference to the events accompanying the publication of the book, deposited by Rita Gombrowicz in Beinecke Library, reveals numerous secrets pertaining to this Argentinian debut. Upon collection of the books from the publishing house, Gombrowicz notes down:

> "We moved my things to hot. [hotel] Congreso and went on foot to Rex. In Rex Piñera treated us with Cinzano. We showed [the books] to Manero and Rochy. Then I took [the books] to Retiro and showed [them] to Judge Campeon de Cordoba on my way there.
> We had a supper in Luxor and went again to Rex, but there was nobody there. I left [the books] at the Piñeras' overnight."

Gombrowicz starts reveling in enthusiasm. Every day after collecting the printed books, and especially after May 8, when the book enters the market, he takes various actions to promote it. The obsession which seizes control of the writer can best be recognized through his notes made in *Ferdydurke Calendar* next to the names of his friends giving account of their reading impressions. Gombrowicz applies the percentage estimation of the level of "liking" and records all noticeable hesitation. For instance, when Graziella Peyrou says that she is "encantada" (delighted), Gombrowicz puts a question mark in parentheses next to her name as he notices earlier that she was reserved before. Critiques and possibilities of their publications are estimated exactly the same way. Gombrowicz closely listens to all rumor, hearsay, opinions and impressions delivered with reference to *Ferdydurke*, so sentences constructed according to the model "A said that B had said that..." are fairly frequent. The notes burst with zest , desire for success and a strong will to distinguish himself. After ten years of silence, for Gombrowicz, this is a comeback to literature; hence his symbolic farewell to Retiro.

What is Retiro

Farewell – a walk in the vicinity of the station and showing to it a freshly printed copy of *Ferdy*, which is a milestone marking the end of the anarchic epoch in his life and a

comeback to creative work. Not always are the days of efforts focusing around the debut in Argentina happy; sometimes they are full of failures and disappointment. Most poignant is the passage in which Gombrowicz, having recorded the events of June 3, adds in parentheses: "Five gruesome days: stress, illness, loneliness, misery. When will this stop?"

In Argentina Gombrowicz has to deal with a different reader; the situation is atypical. While publishing his *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (*Memoirs of the puberty period)* in the pre-war Poland, Gombrowicz was a beginner, but the first Polish publication of *Ferdydurke* saw him as an author of a certain renown; however, while publishing the same book for foreign audience in 1947, as an emigrant he becomes a beginner again; a beginner enriched with the experience of previous beginnings. That is why the writer decides to act in a professional way. His care reaches such a dimension that he reads almost all of the critiques by himself in order to check before they are published. His artistic creed was also laid down in the preface to the book. Apart from that he spreads intriguing rumors about himself (for instance, with reference to his aristocratic origin) in order to sell the book in the scandalous atmosphere to draw readers' attention.

The story of the Argentinian debut seems to be similar to that referred to in his *Memoirs*. And, just as years before in Poland, the reception of *Ferdydurke* in Argentina was much warmer than the author claimed. Several critiques appeared (approximately 15), they were mostly friendly and some even enthusiastic. So far, I have managed to identify only eight of them and my knowledge of the remaining reviews is only fragmentary.[5]

[5] Carlos Coldaroli: *Witold Gombrowicz Ferdydurke*, "Los Anales de Buenos Aires" May/June 1947, pp. 70-72; Virgilio Piñera: *Ferdydurke*, "Realidad" (3), June 18, 1947, pp. 469-471; Isidoro Sagüés: *Acotationes*, "La razón" (13.938), July 8, 1947, p. 15; Roger Plá: *La vida y el libro*, "Expresión" (8), July 1947, pp. 167-172; Anonymous (Sánches Rosas): *Ferdydurke por Witold Gombrowicz*, "Qué" (55), August 19, 1947, p. 33; Anonymous: *Ferdydurke por Witold Gombrowicz*, "La Nación" (27.397), September 21, 1947, p. 4 (sección cultural); Adolfo de Obieta: *Ferdydurke de Witold Gombrowicz*, "Orígenes" (Cuba), Spring 1948, pp. 255-258; Sergio Winocur: *Ferdydurke*, "Savia" (2-3). November 1947, pp. 68-69; Jorge Calvetti [rev. of *Ferdydurke*] in: [a province newspaper], June 1947; Emilio Soto: [rev. of *Ferdydurke*] in: "Los Andes". July 3, 1947; Virgilio Piñera: [rev. of *Ferdydurke*] in: "Guía de la Com. de Cultura", August 8, 1947; [?]: [a mention of *Ferdydurke*] in: "Heraldo", approx. August 12, 1947; Troiani Osiris: [rev. of *Ferdydurke*] in "Crítica", September 11, 1947; [?]: [rev. of *Ferdydurke*] in: ["Cuadernos Mexicanos"?], October 7, 1947.
The data from the second part of the bibliography originate mainly from the notes by Gombrowicz, which, however, have not been verified so far. In *Ferdydurke Calendar* they are shown as completed facts. Gombrowicz mentions also other reviews, but I ignore them since they were never acknowledged; thus, it is not known whether they were really published. Humberto Rodrígues and Sandelin are supposed to have written for *revistas americanas*, Plá to "Orientación", La Fleur (Lafleur) to "the Jewish per.[iodical] and some other too" (August 18), also Graziella Peyrou (July 24), and a

It may generally be stated that out of those eight critiques, probably the most significant ones, only two are negative (by Sanches Rosas in "Qué", a popular magazine and by Isidoro Sagüés in "La Razón", one of the main daily newspapers). Gombrowicz claims that at least one more critique, written by Osiris Troiani for "Crítica"[6] was "attacking". In the others, written by his friends – Piñera in "Realidad" (a new ambitious periodical counterbalancing "Sur"), Obieta in "Orígenes" (a Cuban counterpart of "Sur"), Plá in "Expresión" (a new leftist magazin), Coldaroli in "Anales de Buenos Aires" (edited by Borges) and anonymous notes in "La Nación" (the major daily) and in "Savia" (edited by José Luis Ríos Patrón), dominate positive opinions. Most definitely, the unfound texts by Calvetti, Lafleur and Piñera must have burst with enthusiasm as well.

Some elements repeat in every critique: they always mention a foreign writer who immigrated to Argentina shortly before the war and fell prey to his own misery. They stress literary experience and inform about a group of admirers in the his fatherland as well as about the unusual translation rendered by the author hardly speaking Spanish himself and a group of Argentinian youngsters not speaking Polish at all. Much appreciation is shown towards the language, sense of humor and innovativeness of *Ferdydurke*. Summaries and attempts to explain the concept of the form constitute another constant element. The reviewers frequently quote the author's words from the Argentinian preface to the book. However, they show different attitudes to the artistic values and interpretation of the work. They all function within the framework of the world created by Gombrowicz, but at the same time show personal opinions about the novel itself and philosophy it offers. I will not go into more detailed analysis of the reception of the book.

The worst were the unwritten critiques or the unfavorable opinions resulting from personal dislikes. Baudizzone, the editor, sent – as claimed by Gombrowicz in his *Ferdydurke Calendar* – "to intellectuals (Borges and Ramón de la Serna among

---

Mister Capello (June 30). Apart from that he announces several reviews to be published, by Carlitos (May 22), Emilio Soto (July 24), Stanisław Odyniec (June 1), Gustaw Kotowski (May 14), Martínez Estrada, Claps – most probably in Montevideo, "in his periodical" (July 25). He also mentions the expected publication in "La Prensa" (July 12), Gálvez' recommendation of the book to "Tribuna" (June 12), and Richard Augenblick's sending critiques from the States to Rio (July 8).

[6] On September 11, 1947 Gombrowicz notes: "I bought <<Crítica>>. The review by Troiani Osiris attacking but favourable". Gombrowicz also mentions the review in one of the fragments of his *Diary* published in *Publicystyka...* 1939 – 1963: "<<Undoubtedly>> - as ironically stated by one of the popular local dailies, <<Crítica>> - <<a group of writers promoting *Ferdydurke* with a lot of stir wanted to cause a scandal>>." (p. 24)

others); 50 copies of the book accompanied by a letter asking for opinions". This returned no reaction. Gombrowicz collected individual opinions of various authors, which were frequently transmitted on the grapevine by his friends. Thus, we can have a close look at the reception he was given by Argentinian elites. Borges considered *Ferdydurke* "cynical – just like I am – but *momentos magnificos* [sometimes magnificent]" (May 29); Ramón de la Serna said that "the book must be good if it (was) so praised" (May 18); though further notes reveal that "Borges did not read [it] yet but said that enough had been done for the book" (June 27).

Apart from "producing publicity" also other actions to promote the book were undertaken, but some of them failed. For instance, Ezequiel Miartínez Estrada (1895-1964) offered Gombrowicz (June 18) a lecture at Sociedad Hebráica and meetings with the elites. All of them, as it seems, fell through. Gombrowicz notes down Baudizzone's plan to organize a conversation meeting accompanying an exhibition and the signing of copies of his book and, further on, a radio hearing in Córdoba featuring Piñera and Gombrowicz himself.[7] Most definitely such events as an interview for the press, radio hearing, readings in the literary room of the Fray Mocho bookshop and even a banquet were successful. The interview was given by Gombrowicz and his Cuban friends for a provincial magazine. The text cannot be found, but Humberto R. Tomeú remembers the event:

"Witold was in Cecilia Debenedetti's country villa, in the vicinity of Mercedes. He was working on his *Ślub* [*Wedding*]. He invited us, Piñera and me, as he was bored. (...) During this stay we gave an official interview, very funny by the way, for a newspaper issued in Mercedes. We were surrounded. We talked about *Ferdydurke* in that godforsaken Argentinian province. Still, we were listened to."[8]

However, the whole text of the conversation between Piñera and Gombrowicz, recorded in the El Mundo radio station in Buenos Aires on Sunday, June 29, 11:30 a.m. remained preserved. A day before the hearing Gombrowicz remembers: "Virgilio says that Malbran has said that they are making trouble in the radio because the author is unknown". The talk turns out a success, but the usually demanding Gombrowicz having evaluated it as "fairly good" adds, however, that "because of the

[7] The former is mentioned in *Ferdydurke Calendar* on June 4th and Córdoba on July 2nd.
[8] *Gombrowicz in Argentina*, p. 54.

aviso [announcement] hardly anybody [could] listen". A month later a banquet in honor of Gombrowicz is organized most probably by Henryk Gruber, a pre-war president of the PKO Bank (Polish Savings Bank). I can imagine "His Lordship Witold" in a borrowed suit, or was it given to him by Gruber, standing with a glass in one hand and welcoming all his guests with dignity. I can see him bow and greet people and dream of conquering the Argentinian soul, lined with the pampas.

September is marked lectures given by Gombrowicz which took place in the literary room of the Fray Mocho bookshop. Apart from promoting the book, they had an important financial aspect – the listeners gave voluntary contribution to the reader. The writer prepares diligently for the presentations. The press publishes announcements. This is an important event for Gombrowicz – a few days before his first lecture he notes down: "Cold feet before the course" (August 19), "Stress" (August 20). What are the topics of his lectures? *Form and maturity, The importance that this activity may have for the development of the spiritual life of South America, The necessity of abandoning the role of a disciple and reaching a more independent and authentic style, America vs. Europe, Buenos Aires vs. Paris.*[9]

45 people attended the first lecture on August 21, 1947; however, it is impossible to establish which subject was presented then. The next lecture took place a week later, on August 28. That one was attended by 40 people, who collected 57 pesos. It was then that Gombrowicz read his famous text *Contra los poetas – Against the poets*. The introduction was given by Mirtínez Estrada - the fragments of poetry illustrating Gombrowicz' theses were chosen by Piñera and Tomeú. Estrada, while reading them, stressed their "pretentiousness and comicality".[10]

The shape of the lecture *Against the poets* as presented im 1947 is different from what was printed in "Kultura" in 1951 and then included into *Dziennik* (*Diary*).[11] The version of the text we know is larger than the Argentinian one. The tone of the lecture was rebellious, it was evidently addressed to an easily recognizable receiver, that is the writers concentrated around the "Sur" magazine, performing the type of "pure poetry" based on Valéry or Baudelaire. It was an obvious attack on Victoria

[9] Stanisław Lis-Kozłowski: *W Argentynie o Witoldzie Gombrowiczu*, cz. 3 [*In Argentina about Witold Gombrowicz*, part 3] in: "Kurier Polski" (32/675) August 6, 1979, p. 2.
[10] *Gombrowicz in Argentina*, p. 72.
[11] W. Gombrowicz: *Contra los poetas*, a lecture of 1947, sent by Nicolas Espiro R. Gombrowicz. Beinecke Library. The text by V. Piñera – "El País del Arte" ('"The World of the Art") printed also in 1947 does not have much in common with *Contra los Poetas*.

Ocampo, who supported "Sur" with her enormous fortune. At that time she was already 66 and everybody yielded to her either due to her wealth or influence or age. The Argentinian version of *Contra los poetas* finised with the following words:

"I do not much care that you will brand me with infamy for this text – can it be expected of you to accept the judgments depriving you of the right to exist? And apart from that, I address my words to a new generation. The world would really be tragic if the number of the fresh, the free of the past, the unbound with anything and anyone, the unparalyzed with positions, fame, duties and responsibility, the human beings unlimited with what they have done and thus free to make choices, did not grew in number every year."

Humberto Tomeú remembers that "(...) after the lecture, the people, mostly young, started to bomb him [Gombrowicz] with questions, which he answered with raciness. The atmosphere was lively. Someone stood up and started to scold us. Some people whistled. Gombrowicz was in his elements, he enjoyed the atmosphere of polemics".[12] The lecture on poets caused objections even in those listeners who supported the writer. He himself notices down: "More of a *fracaso* [failure]". Finally, the third and last, as it appeared, lecture took place on September 4. It was attended only by 15 people (raising 22 and a half pesos). Gombrowicz noticed: "I close down".

"Aurora. Pismo ruchu oporu" ("Aurora. Paper of the resistance movement") established by Gombrowicz is his last effort to draw public attention to himself. Initially, Gombrowicz and Piñera want to join their energy and set up a magazine which would counterbalance the Argentinian literary establishment. However, they can not reach agreement with reference to the character of the paper and they finally create two separate papers of minor importance, each appeared only once. "Aurora" on October 6, 1947; and a day later Piñera's "Victrola. Paper of the resistance movement" sees daylight. Gombrowicz openly argues against famous Argentinian personalities, whom he enumerates by their names. He brutally attacks Victoria Ocampo, Borges and others. He mocks the Argentinian elite's fascination with *La Ville Lumière*. The "articles" are interwoven with short and absurd advertisements like: "Beautiful fat dogs with two dogs and a doghouse for sale".

[12] *Gombrowicz in Argentina*, p. 72.

The magazine does not range far; however, Tomeú recalls having carried a few copies to the "Sur" editorial office. It is not surprising then that the literary salons of Buenos Aires remain out of Gombrowicz' reach, especially due to the fact that a few days after the delivery of *Contra los poetas* "Adolfo [de Obieta] said that the Ocampo group already knew (...) about the attack on Victoria".[13]

The answer to the question why Gombrowicz never broke through in Argentina seems to be fairly simple and known for a long time. *Ferdydurke* did not fit within the then-current concept of "literature" or "art". Authoritative circles considered Gombrowicz' work to be an "over-act" and mockery and the author himself to be a weird and barbarian. His attacks on the "Sur" magazine supported this attitude. Why did Gombrowicz attack Borges and Ocampo so sharply? There were a few reasons – first of all, mutual personal animosity and intellectual choices. However, there were also some more substantial motives – the *Contra los poetas* lecture was written a few months before its delivery and it was sent from Salsipuedes in January or February 1947 to Graziella Peyrou, who was supposed to transfer it to "Sur".[14] As it can easily be presumed, the text was never published there. Thus, Gombrowicz, while delivering the *Contra los poetas* lecture, was taking revenge for everything: for having been ignored, for the rejection of both the text of his lecture and the excerpt of *Ferdydurke*, and also for the lack of any mention of his book later on. Years after that, Silvina Ocampo, Victoria's younger sister, a writer as well, when asked by Rita Gombrowicz, who was collecting reference materials about her husband, "Why did <<Sur>> disregard *Ferdydurke* in 1947, would briefly answer: "We did not like it". She would then add: "We discovered the book later". It is thanks to the very word "discover" that we can unveil the whole hypocrisy.

The lack of good relations with the literary ambience was the reason why no influential person wanted to recommend the book of a Polish writer. Its limited sale can admittedly be justified by a general decrease in the book market; however, the diagnosis presented by Manuel Gálvez in his letter to Gombrowicz seems to be more accurate:

---

[13] *Ferdydurke Calendar, September 8, 1947.*

[14] In his letter to the Cubans Gombrowicz writes: "Apart from that I sent Graziella the text of *Against the poetsI*, which is meant to be published in "Sur". Please, correct the text and have it typed in three copies, all according to the instructions I included in my letter to Graziella" (*Gombrowicz in Argentina*, p. 56)

"If you were a Yankee, *Ferdydurke* would sell out fast and it would be reprinted. But you are unlucky enough (just as I am) – or perhaps lucky – not to be a Yankee."[15]

This way Gombrowicz would sink in oblivion up to the 60's, in spite of the fact that Polish, but also foreign, readers would slowly show more and more interest in his work. However, the Argentinian elites would not accept him and would ignore his presence on their own territory. He would thus live on the margin and the few critiques he would write to earn his living would remain unnoticed. He would separate himself from the "high" Argentina and sink into the "bottoms". He would attract groups of 16- or 17-years old boys, with whom he would have cafe discussions. They would remember him as a perfidious interlocutor, a man stimulating to independent thinking, sarcastic, and for some chosen ones a man full of fatherly care about their fortune and development. The reprint of *Ferdydurke* by Sudamericana in 1964, executed to a large extent thanks to the here-present Miguel Grinberg, was not much successful, either. That time, the political matters, that is the engagement of the Argentinian youth in leftist and revolutionary movements, were an obstacle. Gombrowicz was contrary to political extremities. However, the book was an inspiration to a change of the writing style, thinking about the art and also the attitude to language, which is testified by many Argentinian writers, Juan José Saer and Ricardo Piglia among others. Only now, that his books were published in Argentina again, during Witold Gombrowicz Year, can I observe some changes. It seems that the interest in the writer's work in that country has increased. For the past years Gombrowicz was an author familiar to a small group of the initiated. All of a sudden, his plays have now started to be staged, more and more place is devoted to him in the press and first analytical works have appeared. In other words – changes can be felt. A general situation in Argentina after the crisis is also favorable for that. Gombrowicz is the kind of a writer which is poorly adsorbed at the prosperity times but perfectly stimulates when the times are twisted. Perhaps it is now, after 50 years, that the era of Gombrowicz comes to the American continent.

[15] M. Gálvez, a letter of June 10, 1947, Beinecke Library

Mataronakenny y la nueva literatura argentina

Fuente: everba.org/spring05/mataronakenny.pdf | Edición: Primavera 2005 | Fecha: 2005-04-01

(Extraído de archivo PDF original - páginas reproducidas a continuación)

Mataronakenny y la nueva literatura argentina

1. Mataronakenny. *Grupo de lectores*

2. Seis meses de lecturas. Algunas hipótesis.

3. Reunidos a la fuerza. Narradores argentinos contemporáneos en el cierre del primer año de MataronaKenny.

1. Mataronakenny. Grupo de lectores

MataronaKenny es un grupo de lectores que surgió en abril de 2004 con el objetivo de leer, disfrutar, discutir y analizar poesía y narrativa de autores argentinos cuyas obras empezaron a circular a partir de la década del noventa. Abordamos este recorte porque parecería que la literatura argentina (o más específicamente, la narrativa argentina) dejó de producir autores en los años 80, con la camada de escritores nucleados en Babel y Planeta. Pero los libros que se están escribiendo en los últimos años, por autores que parecen "invisibles" –no se los lee, no se los discute, ni siquiera se los repudia- irrumpen con estéticas y poéticas que tienen pocos elementos comunes con sus predecesores de la década del 80.

MataronaKenny es un grupo con una dinámica propia, formado por lectores y escritores de distintas edades y procedencias, donde se intercambian diversos puntos de vista, diversas maneras de aproximarse a lecturas e interpretaciones divergentes, no dogmáticas. Fue fundado en la convicción de que es necesario abrir el debate a todos los integrantes de la comunidad y restablecer el vínculo entre los que leen y los que escriben.

Hemos observado que, en general, no se discute de literatura sino que se intercambian acusaciones teniendo de parámetro al mercado o la academia –los que "escriben vendidos al mercado" enfrentados a los que "escriben para ser leídos en la universidad"-; se disfrazan la envidia y las rencillas de poder de "discusiones literarias". Y en definitiva lo único que sigue importando es el prestigio y el dinero. Nosotros sí queremos hablar de literatura y no elegimos leer un libro porque lo publicó una editorial "independiente", porque está de moda en la facultad, porque se vendió, o porque no se vendió.

Es necesario leer a los "nuevos", discutir sus obras, darse cuenta que la literatura argentina se renueva, se modifica, dialoga críticamente con el pasado, con el futuro y plantea nuevas preguntas para interrogar las viejas respuestas.

2. Seis meses de lecturas. Algunas hipótesis.

INFORME DE LECTURAS DE *MATARONAKENNY*- AÑO 2004

ELEMENTOS QUE REAPARECEN EN LOS AUTORES LEÍDOS

El tópico "memoria falsa" (Apolo, Casas, Gamerro, Abbate): dificultad para recordar, para reconstruir desde el recuerdo en principio una historia política coherente del pasado que explique a estas nuevas generaciones, y por extensión, dificultades con la memoria por ejemplo en "Fulgores nocturnos". ¿Se puede plantear que "el mundo tiene veinte años" es una sensación generacional, de las últimas generaciones, y que es productiva en esta literatura de diferentes modos?

Juicio a los setenta (Abbate, Terranova, Casas, más indirectamente Apolo y Gamerro): trabajosamente la nueva literatura empieza a poder mirar con ojos propios el pasado reciente argentino. Gamerro construye una desaparecida nada "políticamente correcta", que se enamora de su torturador, sin juzgarla ni castigarla y dándole un lugar fundamental y positivo en la novela. Apolo deja que cunda la "memoria falsa" en lugar de tomar prestadas palabras de otra generación para explicar un pasado que no podría concebir aunque las repitiera con obediencia. Casas permite que un personaje positivo insulte a un desaparecido en lugar de victimizarlo, y su escritura no opina, dejando a ese padre ausente como puro enigma incomprendido. Abbate se atreve a reflexionar con ideas propias desde su lugar generacional y a crear imágenes de gran fuerza estética con ellas. Terranova elige putear contra los mayores "filicidas" para reclamar un lugar para su generación en el campo intelectual.
La libertad de poder imaginar ficción y reflexionar más allá de los discursos oficiales de izquierda y del discurso facho (algo que las nuevas generaciones no han siquiera intentado en el campo del ensayo) parece estar abriéndose paso desde la literatura, el "cassette" obligatorio de lo políticamente correcto, en este campo tabú, empieza a desecharse.

Existencia vacía: algunos personajes de los cuentos de Pedro Mairal, de la novela de Abbate, la voluntad de "superficialidad" y ausencia de conflicto psicológico en los relatos de Schweblin, la prescindencia del joven narrador del cuento de Casas, los jóvenes que toman cerveza en Bermani, el desesperado vacío del drogadicto de "Fulgores nocturnos", la adolescente mediática que vive para su ídolo en Alejandro López, todo esto parece apuntar, denunciándolo, a un vacío que es de esta "mala época".

Mirada Distante, no moralizadora: el tópico **"existencia vacía"** se correspondería con dos entonaciones narrativas:
-Una desapasionada y suavemente socarrona: con matices y grandes diferencias, predomina en la estética de Schweblin, de Casas, de Bermani, de varios relatos de Mairal.
-Una frenética que tapa un vacío: con matices y grandes diferencias, predomina en voces narradoras de Gamerro, López, Apolo.
En los dos casos hay distanciamiento en la mirada del autor, como si se desconfiara del compromiso emocional potente y se buscara una estética que no hiciera perder la lucidez. Se busca que sea el lector el que realice el trabajo de tomar posición sobre cuestiones morales, en un contexto de descripción de lo cotidiano.

Rasgos estéticos comunes: en prácticamente todos los autores se pueden ver distintas variantes del humor tanto en la escritura como en la trama, por ejemplo: humor absurdo y negro en Schweblin, y parodia en López. También se observa una gran velocidad en la narración.

Convivencia con los medios: los medios están incorporados en la escritura, tanto como un dato de la vida cotidiana, se dialoga con ellos, como en la velocidad del relato (López, Gamerro, Mairal, Abatte, Schweblin).

El caudillismo: en la figura fuerte de Tamerlán, (*Las Islas*, Gamerro), en el psicópata poderoso de *El grito*, de Abbate, el caudillo de "El Hambre" en Vinacourt, puede leerse una figura de poder que se relaciona también con el caudillismo que marcó los 90 en la figura de Menem.

RESUMEN DE LAS REUNIONES MANTENIDAS SOBRE LOS TEXTOS DE LOS SIGUIENTES ESCRITORES:

Florencia Abatte
Ignacio Apolo
Ariel Bermani
Fabián Casas
Carlos Gamerro
Juan Incardona
Alejandro López
Pedro Mairal
Samantha Schweblin
Juan Terranova
Ezequiel Vinacourt

Florencia Abbate, *El grito*, novela

Novela de ideas: Visión de un momento social argentino clave (dic. 2001) focalizando en un sector social (clase media). Ideas profundas que se formulan con esa precisión tal vez por primera vez en nuestra literatura (evaluaciones sociales de las que la sociedad casi no es aún conciente): "Dije que era insufrible observarlo con consignas de los tiempos de mi madre, pero sin conseguir evocar ni el entusiasmo ni la indignación que ella debió haber sentido" o "me pregunto si en un tiempo donde no hay en ningún lado un lugar confortable, la intemperie no sería quizás una forma de salvación" o, en la continuación de esta cita: "un espacio en el que el cuerpo y sus sombras podrían por fin tratar de fluir, aun entre objetos deshechos o a punto de borrarse, aunque rondara el horror desbaratando casas, barrios, ciudades, y solo quedaran os contornos, el polvo de los días y los muertos en torno a nosotros, como reclamos" (acá aparece la convivencia con el horror y las sombras ¿tal vez de la masacre política del 76, todavía?).
Crítica: tiende a declarar demasiado y se pierde ambigüedad. Algunos dicen que la autora se maneja mejor con el mundo homosexual que con el político,

otros disienten: se maneja mejor con su generación y los conflictos de que ella se ocupa que con el de los mayores.
Novela de imágenes: aunque para alguien el recurso de sustentar el relato con una familia no es feliz, en general hay acuerdo en que esta familia condensa con potencia la historia argentina desde los 70 hasta hoy (desde un recorte socioeconómico, la clase media alta). Fuertes imágenes condensadoras de muchos sentidos: el montonero derrotado solo en su casa vaciada, regalando la colección de revistas montoneras al cartonero el 31 de diciembre de 2001; el encuentro entre el dañado Agustín –que baja colgado de los pies por el balcón- y Clara, la enferma de leucemia; las hermanas riendo frente a su madre muerta, etc.
Por capítulos: Se coincide en que el 4° capítulo es el mejor. El que protagoniza Horacio se lleva las mayores críticas. El primero divide aguas y el tercero no tiene graves objeciones.
Problemas de escritura: Dificultades técnicas en la narrativa en tiempo veloz que intenta la novela: abuso del "recuerdo que", se subrayan innecesariamente las idas y vueltas del "presente" al flashback, por ejemplo insistiendo en que Horacio está fumando en el "presente" (numerosas frases tipo "apagué/prendí un cigarrillo y seguí recordando"). Nos preguntamos si la autora intercambia sus textos y escucha interlocutores, porque las correcciones no hubieran sido difíciles. El habla de los personajes a veces es poco convincente: la intención autoral de enunciar ideas perturba su verosimilitud y por momentos la vuelve declarativa.
Personajes: Horacio, el ex montonero, falla por acartonado. Se elogia en cambio la construcción de Federico (alguno disiente: es inverosímil), de Agustín, Clara, Peter. Varios expresan emoción por Clara y Agustín. Profundas diferencias generacionales: se oponen a los mayores que vivieron los 70 a los menores, torturados, sensibles, dañados, pasivos (Federico), desamparados. Oscar como el Mal, encarnación del menemismo. La autora construye mucho mejor lo cercano a ella.
El grito: Acierto en el título. Más allá del cuadro de Munch, un grito recorre toda la novela de diferentes modos.

Ignacio Apolo, *Memoria Falsa*, novela
Carácter teatral, monólogos como catálogos de voces. El procedimiento de la novela es narrar sobre algo inasible. Su poética tiene el ritmo frenético del video-clip, responde a nuevas formas de la mirada.
La búsqueda de Soledad es el hilo conductor de la narración, no importa tanto en sí misma, importa lo que genera y une a todos los personajes.

Sobre Soledad: está reconstruida a través de la mirada de los hombres que la buscan, con las palabras de los narradores: el artificio de las palabras es la única manera de acercarse a Soledad y por eso es necesario hablar de ella hasta el cansancio.
Se discutió si Soledad respondía a estereotipos idealizados (la puta y la mujer incontaminada), si se oponía a Laura (una mujer de la luz y Laura, de la oscuridad, si en realidad más que responder a un estereotipo era simplemente la mujer a la que siempre se va amar, si era la "chica acertijo", el misterio, si la pregunta no era tanto por la desaparición de Soledad sino por qué le desapareció a él.

Explicación, historia y memoria:
La explicación es procedimiento central. El primer narrador está obsesionado por explicar y construir una memoria, una historia. Pareciera que alguien hubiera borrado la historia y hubiera que reconstruirla de a pedacitos, con lo que cada uno se acuerda y con lo que le contaron. Es una memoria fragmentada. Los narradores buscan la explicación en-de la historia y no la encuentran porque "al mundo lo inventó Einstein hace 20 años y toda la historia la inventó él" y por eso es una "memoria falsa". Como mujer grande, Laura es la dueña de la "explicación" porque es la que vivió en ese mundo anterior a 20 años, negado, pero ellos no pueden explicarse qué pasó. Laura cuenta la desaparición de su hijo como si fuera un cuento maravilloso: de nuevo la historia "real" y su memoria se contraponen por la manera de contarlas. Se vive en el recuerdo de los otros, en el ejercicio del recuerdo. Soledad vive en el recuerdo de los narradores, el hijo de Laura vive en su recuerdo. El recuerdo como una forma de hacer "reaparecer" a las personas.
Y cuando el ruido se acaba, se acaba la historia.

Guiños a los 90, marcas generacionales: el día del antidoping de Maradona como día clave de la vida, aclarar que Evita es la de la ópera rock, que no se esperó a los Rolling Stones durante 20 años, un día ellos tocaron acá y punto, que no aparezca Malvinas en la historia.

INCOMUNICACION
La calle ("se inventó para escuchar música con walkman") es un videoclip. Enorme soledad e incomunicación urbana. Los "no lugares" que Marc Augé caracteriza así: imposibilidad de recuperar en ellos una historia, aislamiento individual, espacio de encuentro superficial y transitorio.
El encadenamiento de los monólogos como una metáfora de la incomunicación: no hay diálogo.

LA BÚSQUEDA
Se contrapone una búsqueda personal (de Soledad) con una teñida por nuestra historia política (el hijo de Laura) y se las cruza. Buscar a *Soledad* en *soledad* es cortarnos solos y encontrar en ese acto, al final de cuentas, a otro solo que también la busca. Encontrarse en soledad, en *Soledad* y a través de eso, encontrar a quien Laura busca, encontrar algo de ese pasado políticamente negado y perdido pero no para legarlo.

LAS ISLAS Y MEMORIA FALSA
Ambas novelas hacen una lectura de los noventa. En "*Las Islas*" Felipe Felix combatió y sufrió, provoca ternura. En MF los narradores nacieron derrotados, con el presente clausurado y ya sin acceso al futuro. No hay aspiraciones ni proyecto.

UNA LECTURA DE GÉNERO
Basándose en teorías feministas, alguien propone que la novela arma un linaje de mujeres que se transmiten entre ellas algo no decible en el logos patriarcal, a partir del tacto: la escena de la muerte de la madre en la playa, llevando de la mano a la hija que a su vez es madre de Soledad, trabaja con el tacto e

imágenes vaginales maternas. Soledad y Laura, en tanto mujeres independientes, sujetos y no objetos, remiten en el imaginario masculino a lo materno. Ambas transmiten memoria de dolor y violencia (Soledad, personal; Laura, política). Soledad no explica; Laura, sí. Son opuestas: Soledad es la madre que no protege, perdida, se han extraviado las palabras para encontrarla y entenderla. Laura, también brumosa, tiene sin embargo palabra potente, capaz de construir mundo, de matar (en la fantasía del programa de TV donde ella perora) y de explicar; es la gran madre matriarcal, potente. Está construida en una *vacilación fantástica*, no se sabe su edad, cómo se mueve, parece tener misteriosos poderes y saberes para manejarse allí donde otros fracasan.
La novela coloca una utopía en Laura, que apunta al mismo tiempo a la madre que nutre y a la memoria negada, aterrada, de la brutal derrota del campo popular de 1976 (la novela escrita en 1996 insiste en que "el mundo tiene veinte años").

Ariel Bermani, dos cuentos

Dos cuentos : "Cervezas Tibias" y "Adrogué".
"Cervezas...": Todo el texto se sostiene por el diálogo como procedimiento. Los dos amigos jóvenes que hablan también relatan cosas, son narradores "deficientes" que no saben todo, van contando a medida que saben y dejan extrañeza en el lector. El cuento capta una jerga joven de época. Como diría Borges, captar una lengua es captar un destino.
Transcurre en ese ir de la silla o la cama de la habitación al piso a refrescarse, de la habitación a asomarse al patio, pequeños gestos o movimientos del desamparo (*de la cama al living* diría García *sientes el desierto*).
Las mujeres: tienen apodos, no nombres, son estafas: si tienen magia, la pierden y se vuelven previsibles. Las mejores son las inalcanzables (Winona Ryder). Fuerte mirada masculina tamizada con alta dosis de humor. Oposición nosotros – ellas: hay un juego de poder cifrado y solapado: ellas son el objeto de deseo de ellos pero paradójicamente ellos son los inasibles, ellos están solos.
Cierta melancolía y resignación pero sin golpes bajos. No hay mirada moral. Los personajes del cuento parecen vencidos, con la única esperanza de que pase algo extraordinario que los salve, como encontrarse una valija con mucha plata. Retrata la falta de iniciativa de esos dos adolescentes tardíos, ese querer algo pero no hacer nada para conseguirlo.
Si "Cervezas tibias" es teatral, "Adrogué" es cinematográfico. Es un cuento de iniciación masculina adolescente: medir la fuerza a las piñas, hacerse los machitos, salir del cole y tomarse una birra, jugar al pool, sacarse el blaizer, hacerse el duro, etc, el mismo pibe que seguramente llegará a la casa y dirá mamá planchame la camisa que esta noche tengo que ir a bailar. Se construyen muy bien los personajes.

Fabián Casas, *Los cuatro fantásticos*, cuento

Encontramos un punto de coincidencia de este cuento con "Fulgores Nocturnos" de Gamerro: la experiencia que no se recuerda, perdida, en este caso en el narrador que no sabe lo que hubo antes que él. Lo que no se puede

recordar es la dictadura. El narrador se afirma, reconoce que hay alguien detrás suyo que lo "explica" (su padre "guerrillero) pero no lo conoce.". La frase de la Bersuit Bergarabat: "Yo no tengo fechas para recordar" le quedaba muy bien a este cuento.

La única manera que tiene de hablar de su padre es con palabras ajenas, se habló de la imposibilidad del narrador de naturalizar, de entender, la experiencia de la dictadura. Existe una distancia que impide leer políticamente producida por el quiebre con la dictadura.

El narrador habla con naturalidad y cierta distancia, casi como si no le pasara a él. No se involucra sentimentalmente. Parece un chico sin identidad, sin registro sobre sí mismo, con una falta total de compromiso con nada (el reverso de su padre). No moraliza. No afirma, se limita a describir. Tiene una relación apática con la sociedad, como los personajes de Martín Rejtman, "Acá arriba no se necesita a nadie". Habla de una existencia vacía, sin expectativas, como llenando el tiempo. Para algunos es la sensación de la vida post-dictadura. Al narrador no le interesa entender nada.

El último novio de la madre, el que arregla antenas, se refiere a su padre como perteneciente a la guerrilla y agrega que era un imbécil, que había preferido la guerrilla a tener una familia. Se vuelve imposible compadecerlo como pasa cuando se habla de "desaparecidos". Hablamos de la estrategia que los organismos de derechos humanos usaron para condenar la acción del gobierno: afirmar que los desaparecidos no habían hecho nada, cuando en realidad muchos de ellos militaban y pertenecían a la lucha armada (éste es el caso de "La noche de los lápices") Lo que terminó pasando es que la palabra "guerrillero" quedó fuera de toda defensa en el imaginario popular. Ante un ex – guerrillero muchos dicen "Por algo será".

Carlos Gamerro

1. "Fulgores nocturnos", cuento

La voz del narrador personaje: hallazgo de oralidad. Ritmo acelerado e incesante, caótico, el cuento termina recomenzando y reproduce como escritura su tema central: la cocaína.

Humor, risa tensa, angustia, vacío.

Retrato de los '80: la disco "The Age of Communication", Fiat UNO, tarjetas de crédito, clase media alta que frecuenta el *under* más *cheto* de la época. Muchas noches se confunden en una sola e interminable que promete algo que no da.

Alguien compara al narrador con el de "Obsequios de la casa", de Jorge Asís, que comienza diciendo "Desayuné un culito". Los dos son varones cínicos y reventados, salen a buscar minas en la noche. Pero el de Gamerro es un pobre tipo que la pasó realmente bien una sola vez en su vida y no puede recordar con quién fue, el de Asís es un "ganador" sin desgarramiento.

Relación con "Buenos Aires me mata" de Laura Ramos por la pintura de la noche de los '80 y la jerga de época.

El protagonista es un detective que busca afuera de él lo que no puede recordar. Sensación de pérdida irrecuperable que remite a la pérdida de la

relación con la *madre*, esa unidad que se es en el útero: “Hay cosas que no se pueden explicar, las sensaciones por ejemplo, en este caso la sensación de acabar adentro de ella o de ellas, era como si mi polvo por fin estuviera en casa, después de tanto hotel”.
La búsqueda de un fulgor, de una luz extraordinaria que encandila y detrás de la cual no hay nada denuncia una sociedad en vaciamiento.
Relación con la chica interlocutora del cuento: siendo la mujer más cercana y conocida también puede ser lo extraordinario que busca; ella se coloca sumisa en cualquier lugar en que él la pone y él ejerce su poder masculino.
¿Es un cuento fantástico? Si bien la explicación de lo que ocurre al personaje es del orden de lo real (la cocaína), se sumerge y sumerge al lector en una duda constante, típica de lo fantástico, sobre qué pasó en el fin de semana que no se puede reconstruir.

2. *Las Islas, novela*
Los géneros literarios que cruzan la novela: ciencia ficción, policial negro, pero también la gran novela realista del siglo XIX, que aspira al reflejo total de una realidad social. Sin embargo, se narra lo *increíble*, lo *absurdo* que no obstante es *real*, con fecha histórica: es la novela del menemismo. Personajes fundamentalistas frenéticos, cada uno da largos discursos para desplegar su teoría. Hay ciencia ficción en ese procedimiento especulativo, también en el escepticismo frente a la tecnología como fuente de felicidad (obsesión de cierta cf). *Las Islas* aprovecha la facilidad de ese género para dar cuenta de las transformaciones sociales y retoma la tradición de una Argentina subdesarrollada de usarlo con libertad y eclecticismo para reflexionar también sobre la ciencia como “ciencia de la impotencia”. El policial negro: paradigmáticamente, el detective comienza una investigación que lo va introduciendo en una olla cada vez más podrida.
Efecto *total* de *Las Islas*: todos los géneros, todos los recursos, exaltación de la caricatura, corazón del horror argentino.
Tamerlán: encarnación de *ser todo lo que se puede ser*. Se señalan intertextualidades con su nombre: *Tamerlán* y *Fausto* de Marlowe, el Tamerlán histórico (analogía entre las dos torres y las torres que este conquistador, luego de arrasar un territorio, construía con barro y cabezas de los vencidos), Tamerlán, poema de Poe.
Las Islas y Kafka: representación de los aparatos de control.
Surprise from Spain: Para subrayar el realismo del “no realismo” de Gamerro, un compañero cuenta que existió una empresa similar que se instaló en Argentina en 1992. Su programa publicado en Internet repite la palabra “éxito” 11 veces, la novela no exagera ni sus métodos de ascenso ni su misticismo mercantil.

Discusiones:

Un compañero lee toda la novela a partir de su epígrafe, y se abre discusión.
Epígrafe:
“El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquél que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el puntode no verlo más; la segunda es

peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio el infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio." Italo Calvino.

El compañero sostiene que la novela es escéptica y el encuentro con el otro es imposible. Si "formamos el infierno estando juntos", el infierno son todos los demás, de lo que deduce que el único que no es infierno es uno mismo, el único encuentro posible es con el yo.
La mayor parte del grupo objeta que en la novela el encuentro con los otros (por amor y por amistad) son opciones potentes. El epígrafe es un mapa del movimiento del protagonista a través de la historia, quien va a recordar su perdida humanidad y elegir la resistencia. El yo Felipe se define en relación con los otros, no como solipsismo.
Historia e infierno: si hay historia, hay infierno (humano) y maneras de enfrentarlo: Gloria, como militante, se planteó destruirlo. ¿Qué estrategia se plantea *Las islas*? Ninguna, se plantea inventarla.
La salvación: para algunos reside en el amor, o en "hacer durar y dar espacio" a las relaciones que salvan de infierno cotidiano (porque el amor puede llevar tanto a mimetizarse con el infierno como a buscarle una salida): aún en el infierno de Malvinas hay amistad. Felipe va teniendo relaciones para salir del infierno y resiste. Para alguno *Las Islas* postula una salvación en las drogas.
El centro y la periferia: *Las Islas* muestra la lógica del centro, que es ser motor de la descomposición de la periferia. Relación entre los poderosos y "los otros": no son ellos motor de descomposición, el centro los descompone.
Capítulo "Parque Chas": la escritura construye de entrada un retorno mágico a la infancia, aparece Malihuel como paraíso perdido (cuando Felipe y Gloria todavía se sentían seres humanos) y el encuentro con la semejante: el amor.
La sociedad argentina se maneja con sus ex dictadores como los ex combatientes de la novela se manejan con su ex torturador Verraco: acríticamente, sin represalias y sin respetar el saber de sus propias experiencias.
Sobre la fábula final: para algunos cierra toda esperanza, es devastadora; alguien la lee desde la historia de Gloria: embarazada de un monstruo que ha derrocado a su padre con un golpe de estado, ella enfrenta una maternidad en la que debe asumir lo que nazca. El mogolismo de las nenas de Gloria también es esperanza porque es asumir lo que nació del horror y recomenzar desde la verdad, sin negaciones. Alguien compara la fábula con el mito de la expulsión del paraíso. Para el compañero que define *Las Islas* como escéptica y solipcista, la fábula reproduce el infierno y las formas de sufrirlo.
Discusión: ¿serán sapos los hijos de la princesa? Para algunos sí, para otros, no necesariamente. En todo caso, dice alguien: "los sapos son muchos y hay que saber que vivimos con ellos".

Juan Incardona, dos cuentos

Sus cuentos distribuyen muchas marcas para interpretar. Hay preocupaciones, temas y libros de Borges. Hay referencias literarias, mucho y elocuente despliegue intertextual.
Hay mucho trabajo en les cuentos de Incardona y capas y capas de citas e intertextos. Por citar dos ejemplos: Schliemann (presente en "El estanque de

agua" inmutable) fue el que descubrió la mítica ciudad de Troya enterrada bajo la séptima capa de sedimentos. La búsqueda le llevó toda una vida (como puede llevar la búsqueda de LA literatura perfecta). Otra cita intertextual: Mary Shilley y su "Frankestein o el nuevo Prometeo". El texto parafrasea la creación de Frankenstein creando EL LIBRO con mayúsculas, el que reúna todos los libros, variedad de ciencias y disciplinas: una utopía, un espanto: *Mi niño es un monstruo* grita el texto al final.
Son textos fantásticos. Todo aparece cifrado. Incaradona piensa y escribe en términos filosóficos. Pero el plan de escribir el CUENTO con mayúsculas puede hacerlo perder la escucha de otras voces, o mirar otros caminos

Alejandro López, *La asesina de Lady Di*, novela

Impecable construcción de personajes, muy verosímiles, llenos de matices (Esperanza tiene actitudes de hija de puta pero al mismo tiempo puede ser vulnerable). Parece como si la voz del autor no se hiciera presente para juzgar a los personajes. Prosa ágil, escritura con pocos verbos.
Lo sobrenatural se presenta en varios momentos con la particularidad de no asombrar a los personajes sino al lector. El nacimiento de las mellizas posee todos los elementos de la noche gótica.
Hace una descripción poco común en la literatura, nada estereotipada, de las nuevas religiones que nuclean a gente de clase media baja y baja a lo largo de todo el país. Refleja la moral de una nueva religión, mucho más relajada que está más cerca de la gente que otros cultos más tradicionales. El templo es el único lugar en donde se vincula la gente, en una novela llena de lugares solitarios
La política está presente tanto en una crítica, sin bajada de línea, a lo que nos fascinaba del *menemismo* y en una posible relación con los desaparecidos que se puede trazar a partir de la recurrencia del tema, en la literatura argentina de las últimas décadas, de la culpa de un hermano por sobrevivir al otro (pg.46, las mellizas).
Convivencia con los medios: existe un diálogo con los medios. En esto son precursores Puig y Vargas Llosa ("La tía julia y el escribidor"), pero López se diferencia de ellos por trabajar con material contemporáneo a él (no es material que, aunque popular, con el tiempo se ha convertido en parte de un culto como el radioteatro).
Otro de los elementos centrales de la novela es el maquillaje y el cuerpo. Este culto por el cuerpo, la presencia continua de los medios y la dependencia de ellos es el toque del menemismo.
Las sensaciones de las mujeres están muy bien descriptas, con una enorme profundidad psicológica. El erotismo está muy bien trabajado.
El texto se escribe para hacer justicia (pag. 169), se imparte justicia en todo momento.
Destacamos la foto de tapa, de Marcos López, un artista que capta muy bien "lo popular kitsch", la relación de los medios y la publicidad con la cultura popular).

Pedro Mairal, "Hoy temprano", libro de cuentos

Cuentos de gran madurez y cuidado lenguaje. Personajes variados y profundos, alejados de los recursos fáciles, en su gran mayoría jóvenes, protagonizando historias diversas. Muy bien logrados técnicamente. Humor. "Amazonia": relación con "El hambre" de Mujica Lainez, mucho humor y trabajo con la parodia. "El viaje de la profesora Bellini": notable vitalidad del personaje; el cuerpo femenino está planteado en su situación existencial y no como objeto. Personajes inscriptos en la clase media y relación con otras clases sociales. Vacío existencial de algunos jóvenes.
Discusiones: para algunos, los cuentos traen planteos morales de "tranquilidad", "felicidad"y "paz", refrendan el orden establecido. Para otros, es más complejo: ciertos finales ambiguos plantean por ejemplo la imposibilidad del deseo "oficial", monógamo y estable. Para algunos, hay demasiada "perfección" y clasicismo, Mairal debería "explotar", otros valoran mucho semejante manejo técnico.
Denominador común en los relatos: las vicisitudes de un viaje. Ese movimiento remitiría a la construcción incesante. Interés por la posibilidad de una vida alternativa.
Frente a la pertenencia de clase del autor, se subrayó su importante curiosidad por los diferentes, que le permite reflexionar con respeto otras clases sociales, problematizando la posibiliad del encuentro.
"La virginidad de Karina Durán": problemas al construir la mirada femenina, pero interesante planteo sobre Internet y el lugar de la mirada en el mundo actual.

MataronaKenny charló con Pedro Mairal:

Sobre las relaciones entre literatura y mercado: sus experiencias del éxito y también de la retracción, el repliegue y la indiferencia, lo entrenaron para entender la poca importancia literaria de ambas cosas, sin negar las ventajas o inconvenientes prácticos también de ambas cosas. Pero como "no se pueden controlar", lo que importa es concentrarse en *escribir*.
Sobre la soledad: falta de lectores, falta de discusión literaria con los pares – con excepciones entre los poetas.
Una noche con Sabrina Love: críticas al film, génesis de la novela.
Su curiosidad por vidas alternativas y otras realidades: Mairal contrapuso el mensaje de su padre abogado "no confíes en la gente" con el de su madre, asistente social, que podría resumirse: "el mundo va más allá del auto cerrado en el que viajamos a la quinta, y es injusto pero interesante".
Construcción de personajes: importancia de saber escuchar una voz. Se reconocieron aciertos, pero además Mairal aceptó críticas a la voz de Karina Durán y agregó otras.
Sobre una "explosión" literaria: a veces se cansa de construir mecanismos de relojería. Busca la explosión en la poesía, donde intenta un encuentro trascendente con el afuera y los otros.
Sobre "la virginidad de Karina Durán": Una cultura donde vivir es "vivir solamente cuando te están filmando". Antes era que "Dios te está mirando", ahora, si no se cree en Dios, igual se llega a la conclusión de que alguien nos tiene que mirar "para que no sea todo en vano". ¿Qué hacen los medios con las personas?

Samantha Schweblin, *El núcleo del disturbio*, libro de cuentos

¿Qué mirada de lector se pretende? A partir de un absurdo no se penetra en ninguna psicología. Es una mirada superficial que **denuncia lo siniestro de nuestra época, l**a superficialidad de nuestros tiempos. **Mirada socarrona y distanciadora, que incomoda.**

El eje es el extrañamiento en un mundo sin anclaje. Son historias ya empezadas en situaciones límites, y así como están iniciadas nunca se las termina (**situaciones abiertas**). Son situaciones agobiantes y a su vez atrapantes. Atrapa la **sucesión de acciones** (propia de un guión de cine). Pero tampoco hay angustia –no existe la introspección del personaje-, es pura imagen. Entonces, el dilema moral está en el lector y no en el personaje.
Influencia de Cortázar (en especial, en "Agujeros negros" y "Hacia la alegre civilización de la Capital"): lo fantástico está en lo cotidiano. Sin embargo, para Cortázar la otra zona –el absurdo– tiene una clave, en ella hay esperanza. En cambio los textos de Samanta son **escépticos**. El mundo que ofrece la vida absurda también es estúpido y rutinario. Tampoco permite identificación con sus personajes, como en Cortázar. Hay mucho humor en los cuentos, lo que, dentro del clima extraño, resulta perverso.
En todos los cuentos hay una **lógica fantástica** menos en "Matar a un perro".

Juan Terranova, *El ignorante,* poema y entrevista al autor.

Lo más fuerte del texto son sus ideas, no su construcción poética, sobre la que hubo reparos y cierta coincidencia en que ganaba cuando primaba lo emocional, aunque no se ahondó. Cada integrante que habló necesitó decir su edad y dar su testimonio personal frente al planteo generacional y político del libro. Una compañera de 27 años confesó un primer rechazo por el texto (le pareció una provocación para llamar la atención) y un segundo momento donde éste puso palabras a su propia experiencia: tiene una tía desaparecida exiliada que fue la heroína mítica de su adolescencia hasta que volvió al país y mostró su dogmatismo, su desprecio porque su joven admiradora era de otra generación y por ende diferente, su incomprensión ante este nuevo tiempo, etc. Con su "nos hicieron llorar unos muertos que no eran nuestros", Terranova dio forma a un pensamiento no consciente que ella tenía.
Texto adolescente no por falta de argumentos sólidos sino por la crisis de identidad y la necesidad de marcar diferencias con los mayores para definirse. "Joven es el que no tiene compromisos con el pasado".
El poema es síntoma de que algo cambió y se puede empezar a hablar de los años 70 sin cassette obligatorio, con un poco menos de miedo, ya que antes de lo único que se hablaba era de la represión del 76, sin poder concebir y reflexionar críticamente lo anterior. El poema se erige como manifiesto de Terranova, quien intenta agresivamente "entrar" al campo intelectual de donde se siente generacionalmente expulsado. ¿Por qué quiere *entrar*? ¿Tiene algo nuevo para decir, o simplemente quiere entrar?
Discusiones:
Algunos se distancian del apoyo que da a Kirchner en la entrevista. Alguien justifica: en efecto Kirchner es "el mejor presidente que tuvo" (sic) Terranova, incluso si eso habla nada más que del horror de los anteriores. ¿Existe la

generación que describe, o es un ghetto de la facultad? ¿Qué es una generación? ¿Se caracteriza por ser representativa de una masa, o por ser un grupo sobresaliente que plantea problemas y temáticas que ganan hegemonía? En el primer sentido, Terranova no debería hablar de "mi generación"; ¿en el segundo? Para algunos, los setentistas guardan el monopolio del dolor de la tortura y quitan a los que siguen el derecho a haber sufrido o tener algo que decir, Terranova rompe con eso. Alguien en cambio advierte que si se quiere romper con los muertos desaparecidos, "hay que tener cuidado" en el modo en que se hace. Se discute el gesto de escribir un poema, cuando lo que hay son básicamente ideas ensayísticas. ¿Es porque ofrece la coartada de la ambigüedad o la ficción, a diferencia del ensayo? Se discuten contradicciones en la entrevista: el rupturista Terranova reivindica continuidades con los "viejos". Alguien considera *demodé* el gesto de construirse como escritor por medio de una lucha, alguien le pregunta si no hay terror por la lucha en esa reivindicación de lo *cool*. Se discute sobre el *miedo*: los efectos del recuerdo transmitido de una masacre generaron *miedo* a los que vinieron después? ¿Miedo al debate, miedo a cualquier clase de enfrentamiento? Alguien de treinta dice que "El ignorante" le permite entender por qué su generación se dedicó a la merca y a la nada. Se lee un fragmento de "Aullido", de Allen Ginsberg, el poema que Terranova retoma. Se lee un fragmento de Juan Gelman que Terranova retoma sabiéndolo o no, desde su entonación de rabia y puteada. Se comenta que eso, a Terranova, no le gustaría nada.

Ezequiel Vinacourt, tres cuentos

Fuerte impronta histórica, ubicados casi todos en el siglo XIX, a excepción de EL HAMBRE, aunque tienen un cierto tono de atemporalidad, que les permiten una marcada actualidad al mismo tiempo.
Dos de los cuentos pertenecen al género fantástico: "El ilusionista", "La noche de Foyel".
En "El hambre" se advierte la presencia del caudillo que impone su punto de vista a todo el mundo, pudiéndose vincular en este punto con el "pensamiento único neoliberal" y la escasa tolerancia del poder con respecto a otras perspectivas de la década del 90 en Argentina.
En "El hambre" confluyen la figura del caudillo y la moralidad del cuento. Siguiendo el primer hilo de pensamiento se advierte la vinculación del cuento con la figura del Rastreador, que aparece tan bien descripta en el Facundo.

Relación de "El hambre" con su homónimo de Manuel Mujica Lainez (en MISTERIOSA BUENOS AIRES): planteo por la moral, en el que ésta queda totalmente destruida a partir de una situación límite, en lo que lo demoníaco también está unido a la "barbarie americana". Lo exterior, es ejemplo de civilización, modelo a seguir.

- En "El hambre": EL MAGO posee cierto nivel esotérico, aparece como un superdetective, con gran manejo técnico pero que no puede establecer vinculo con las masas. Es el caudillo el que maneja ese vínculo y logra imponer SU propio orden, mas allá de la justicia y la verdad descubierta por el superdetective

- Siguiendo el concepto del policial de enigma, podemos quizá afirmar que este surge como una parodia, adecuándose a la realidad argentina, en que la Razón al extremo aparece como un enigma y el crimen y su resolución aparece como acorde al clima del lugar, clima que "solo " puede interpretar el caudillo
- Se plantea como un mundo paralelo, que conlleva un planteo crítico a las instituciones más o menos formales

3. *Reunidos a la fuerza*. Narradores argentinos contemporáneos en el cierre del primer año de *MataronaKenny*.

Las condiciones materiales

Tras su primer año de trabajo, el grupo de lectores *MataronaKenny* reunió el sábado 18 de diciembre de 2004 a narradores argentinos, autores de novelas y cuentos abordados por el grupo durante el año. Estuvieron Samantha Schweblin, Pedro Mairal, Carlos Gamerro, Fabián Casas, Ignacio Apolo, Florencia Abbate, Ariel Bermani, Ezequiel Vinacourt, y Juan Diego Incardona; quienes compartieron una charla abierta con los miembros de *MataronaKenny* y todos aquellos que quisieron sumarse al encuentro.

La reunión se realizó a partir de la discusión de dos documentos preparados por el grupo de lectores: una de presentación y un informe de lectura donde se registran una serie de rasgos que aparecen de manera recurrente –aunque expuestos y problematizados de distintos modos- en los libros que leímos durante el año. Se discutió, en primer lugar, la dificultad de reunir a narradores de los 90 frente a la facilidad con que poetas o dramaturgos sí se reúnen y sí se nuclean en torno a proyectos culturales colectivos (donde, de todos modos, lo colectivo adquiere distintos tintes según el caso). A tal punto, se afirmó, se dificulta reunirlos, que hace falta un acontecimiento que los empuje "desde afuera" para sentarse en la misma mesa y discutir sobre la literatura y el oficio de escribir. Carlos Gamerro llegó a decir que si estaban ahí fue porque los juntaron a la fuerza, y que no sólo no se reúnen, sino que, en general, tampoco se conocen ni se leen. Contó que él mismo ha debido encontrarse en la situación de ser jurado de preselección del premio Clarín para obligarse a leer la literatura argentina de los más nuevos. Florencia Abbate abordó el problema del aislamiento de los narradores de su generación a partir de la soberbia de los escritores: el interés estaría puesto en captar las loas del campo intelectual y del mercado. También Pedro Mairal compartió la opinión de que el problema podría originarse en envidias dentro del campo intelectual. Ignacio Apolo aportó su experiencia y conocimientos del ambiente teatral y se preguntó por qué no hubo ni hay una movida narrativa similar a la que se dio (de maneras divergentes) en poesía y en teatro. Apolo sospecha que la narrativa no ha logrado resolver su problema con la industria y el mercado en la misma medida en que lo hicieron en su momento el teatro o la poesía.

Fabián Casas participa de Eloísa Cartonera, proyecto editorial por el cual se le pregunta –no se trata precisamente de una editorial de poesía, aunque la editen, y parece haber intentado algunas preguntas acerca del circuito de producción y circulación de los libros-. Casas contestó que Eloísa Cartonera no

es un grupo colectivo de discusión literaria sino una empresa pensada, armada y dirigida por Cucurto. Y aclaró además que le resulta imposible separar narrativa y poesía.

La discusión sobre la circulación de los textos motivó algunas reflexiones acerca de la web como medio y soporte, de sus ventajas y desventajas, de la mano de Juan Diego Incardona. Se habló entonces de la facilidad de poner en circulación relatos en la web, frente a la dificultad de hallar editores dispuestos a publicar volúmenes de cuentos de autores desconocidos o casi desconocidos; y del bajo costo para los lectores, quienes entrando a un locutorio pueden a cambio de monedas acceder a esos relatos. Como contracara, algunos se intimidaron ante la facilidad con que los textos colgados en Internet pueden ser manipulados. Incardona rescató en cambio las posibilidades del soporte para potenciar cambios en el lenguaje narrativo, a partir, por ejemplo, de ciertos usos de los hipervínculos. Pero no fueron muchos los que se acoplaron a esa postura y varios consideraron estar todavía "muy pegados al papel".

A esa altura del encuentro, Fabián Casas manifiestó su disconformidad con la dirección que había tomado la discusión. "A mí", dijo, "no me importan nada estas cuestiones del soporte, del mercado y del mundillo literario; yo vine a enterarme qué era lo que no estaba leyendo, y no es eso de lo que se está hablando". Algunos manifestaron su acuerdo, y otros opinaron que hablar de la circulación de los textos, de las condiciones en que los autores producen y de las posibilidades de esos textos de ser efectivamente leídos, es también hablar de literatura.

Memoria y política

El primer punto del documento preparado por *MataronaKenny* tiene como título "Memoria falsa". Intenta dar cuenta de las maneras en que la generación más joven se hace cargo de una historia (o del relato de una historia) de la que se ha considerado siempre protagonistas a otros, sus mayores. Ignacio Apolo dijo que "el problema es la transmisión de la historia argentina reciente como un cuento que se siente falso porque está pronunciado y mirado desde el travestismo generacional"(*). La historia de la que estamos hablando es la del período de la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, y sus aledaños. Esa historia, una y otra vez resulta abordada por la narrativa de los 90, o bien como objeto de lo narrado (el "Proceso" o la lucha armada puntualmente representados) o bien como lastre arrastrado por personajes en otros tiempos (es decir, representada no tan directamente, sino a través de sus efectos), o bien de ambas maneras.

Esa sensación de estar hablando inmersos en una narración travestida, fue recuperada en una anécdota que relató Pedro Mairal. Contó que no pudo participar de las movilizaciones de diciembre de 2001 –porque se quedó en la casa dándole la mamadera a su hijo-, cuando las calles se llenaron de gente y sangre, pero que el 20 de diciembre de 2002 sí concurrió de la marcha en homenaje a los caídos un año antes, y se sintió un impostor.

La veinteañera Florencia Abbate consideró "castradora" esa memoria, la memoria del Proceso, y por eso reivindicó su decisión de hablar sobre hechos más recientes (como lo hace en *El grito*, con los sucesos de diciembre de 2001), a pesar de algunos críticos que la han acusado de escribir sobre hechos políticos sin tener la distancia suficiente. En cambio a Carlos Gamerro, nacido

en 1962, cuyas novelas *Las islas* y *El secreto y las voces* aparecen más claramente vinculadas al período del Proceso, hablar de política no le resulta un deber sino una necesidad. Gamerro piensa su literatura como una “bisagra” generacional. Su narrativa no se apega a líneas anteriores, pero tampoco coincide completamente con los planteos de los autores más jóvenes de los 90. Quizás por eso Gamerro haya asociado el tópico de la "memoria falsa" con un fragmento de su novela *El secreto y las voces,* donde la protagonista joven está investigando, años después, una desaparición ocurrida durante la dictadura en Malihuel, y, ante una pregunta, uno de los testigos le dice: “¿cómo me preguntás, si vos estabas?”.

Fabián Casas se mostró incómodo cuando se le habló de la lectura política de su relato “Los cuatro fantásticos”, y respondió contando la historia familiar del surgimiento del relato, enfatizando su raíz en experiencias personales y mostrándose inocente frente a las implicaciones políticas de la estructura de ese cuento. Y aunque postuló la posibilidad de lecturas múltiples de la literatura, se mostró reacio a la lectura política, y planteó la importancia de que cualquier alusión política en literatura tenga sentidos que la *trasciendan*.

¿Existencia vacía?

El tópico “Existencia vacía” es otro de los puntos presentados en el informe de lecturas. Al respecto, Pedro Mairal ss mostró desconcertado. Dijo que plantearlo así era pensarlo de una manera "setentista", es decir, apegados a una visión ajena, la de las generaciones militantes de los setenta: “La existencia contemporánea se ve vacía desde la mirada setentista hacia los jovenes de los noventa”. Dijo que no está vaciada la existencia, sino llena de otros objetivos. Sin duda se trata de objetivos confusos, oscuros, de los que no pueden dar mucha cuenta sus protagonistas, pero hablar de "existencia vacía" es negarlos, es juzgar desde una mirada ajena y no intentar por lo menos escucharlos o registrar su existencia.

Alrededor de esto, Fabián Casas dijo que sus personajes son “seres que rebotan en una caja”.

* Como aclaró Apolo, conoció el concepto de "travestismo generacional" por una integrante del grupo de investigación que dirigía Julio Schvartzman en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; el proyecto se llamaba "Poderes de la ficción" y estudiaba la producción literaria argentina después de 1983, estaba integrado por el propio Schvartzman, Silvina Abelleyro, Marcelo Bello, Elsa Drucaroff, Sandra Gasparini, Claudia Román y Silvio Santamarina, quienes elaboraron ese concepto a partir de las lecturas de diversas ficciones literarias y cinematográficas de fines de os años 80 y comienzos de los 90.

Mapas

Fuente: everba.org/spring05/mapas_ana.pdf | Edición: Primavera 2005 | Fecha: 2005-04-01

(Extraído de archivo PDF original - páginas reproducidas a continuación)

Tal vez las palabras que mejor convengan a la poesía de Ana Lema sean corazonada y fascinación. La descubrí por la primera, en uno de esos vuelcos y estremecimientos intraducibles donde reconocemos la voz del otro. Seguirla luego fue más fácil porque primó lo segundo. Ana habla desde la jungla ciudadana con sus ritmos, rayos, centellas que por supuesto le dejan las escarificaciones y tatuajes que nos muestra en estos ŒMapas¹. Los poemas de Ana Lema, como ella, desfallecen, arremeten, ceden y cantan. Su lenguaje tiene algo del fluir de las mareas cruzado con ave fénix. De ahí, estas líneas, de ahí mi Œcorazonada¹.

Luisa Futoransky-

Mapas

Ana Lema

I: El despegue

La relatividad de un hombre piedrita

Primera semana:
dos.

El descarne
la anécdota fresca
el verde del césped murmurando
sosteniendo los cuerpos.

Segunda semana:
dos.

Las palabras
te amo que son ahora:
-¿te aburro?-
y si no lo hago, entonces:
(¿qué siento?).

Semana tres:

Dudosamente, aún
dos.

Sin matices, desdibujo
el camino
hacia otro amor,
le doy un nombre con sabor
a orquídea lila, y
el aroma...

Semana cuarta:

Cuando la realidad me gira la cara

una vez más
pienso
en solventar el compromiso,
en sostener la nada con más nada.

Entonces me aparto
y
no respirás.
Te indico: -¡no me ahogues con tus caprichos!-.

Quinta semana:
(sinónimo de caos)

Vos estás muerto,
parecés muerto
mejor dicho, sos...

Sumergida en la bañera
contrarío la rutina
descreo de las ideas, de los deseos que invento,
e intento.
a duras penas,
no dejarte.

Semana seis:

Arremeto nuevamente,
contra el
filo.
Construyo una ciudad aérea,
con una familia dentro.

Es agosto y las luces lejanas,
encendidas de los departamentos
convencen la ilusión,
por dentro y por fuera.
Apenas: dos seres.

Séptima semana:

Me desato

vacía,
a la
intemperie.

Se borra la ciudad y ahora es la tierra,
la absorbo.
Testeo el silencio.

No te llamo.
Suena el teléfono,
me olvido el auricular descolgado.

En el filo:
la palabra.
.

Reflexiono,
el deseo no existe
lo inventan los seres.
Mas sin deseo, ¿desaparecemos?

Octava semana:

Las lombrices juegan en la pared,
la pared es la tierra,
el deseo esta enterrado.
La ciudad crece una vez más,
la recreo en otro aire,
la destruyo a mi antojo.

Mientras,
repercuto (suave) se ausenta el filo.

———————

El parque de las escondidas

10:00 am.
El frío se apoya en mis encías
y mi mente, en la casa
cuando las palomas pellizcan
restos de comida entre la basura.

10:45 am
Me acerco a las mujeres que parecen discutir,
la rubia sentada a la derecha, lleva una campera de canelones,
la otra, un pasamontañas de colores
y varios abrigos, también de coloridos.
Su mirada tiene un atractivo especial.
De repente, parecería que recuerdan algo
quizá, se aburren
pero dejan el parque, se alejan.

11:30 am
En un banco a mi derecha,
un hombre de aspecto prolijo, posible oficinista
se sume en un libro
cada tanto me observa.

Mientras mastico pescado frito,
Diluyo entre mis pensamientos "¿querrá hablar?"
cuando vuelvo la vista
es tarde,
y desapareció.

12:00 mediodía

Tres mujeres negras discurren a gritos
acerca del tiempo.
La que sonríe, carga un bebé en su morral,
creo que al niño no le molesta el frío
acurrucado en su enterito polar.

12:30 pm.

Se acerca un hombre
de cabellos rojos
lo fastidian las palomas,
les cede unas migajas,
(tampoco comen de su mano).

12:50 pm

La llovizna se cuela
borronea las letras
y mi carta es, ahora
apenas manchas sobre unos reglones.

En el interior de un taxi
desdibujo el tiempo
sobre la neblina espesa
entre las agujas
una torre, y comprendo
sí, nuevamente tarde...

_____

Después de la pelea

Contemplo el mar a través de la ventana.
Envuelta en el aire la sal roza y reseca mi piel.
Mientras el agua inquieta baña las piedras entre la arena.
Entonces aparecés. Unas gaviotas se abalanzan con sus picos abiertos, haciendo blanco en tus ojos, en la carne de tu cara. Y picotean con insistencia hasta arrancarte los ojos.
Pero de repente, el timbre del portero suena. Atiendo, te abro mientras las ventanas de mis ojos contemplan otra vez la Avenida Rivadavia, y
te beso.

_____

Madrid (en el día de tu muerte)

Desde Sol hasta La Puerta de Alcalá
a salvo de mi cuerpo permanezco, en un resguardo de mi mente, vago.

Me detengo por unas cervezas,
cruzo la avenida y llego a El Retiro.
Elijo, el que a mi criterio, es el mejor banco,
lejos de la feria,
cerca del lago.
El agua no huele a río,
sino a sed.

Reparo en las filas de estatuas
junto a los caminos
se asemejan a los jardines de la Plaza Moreno pero,
faltan palomas y la catedral
y, sé que
no estoy en La Plata.

sencillamente, hoy
me incomodo yo.

Los patos me resultan tontos,
de todos modos, reparo en ellos
su bulla los hace ineludibles
dentro del paisaje.

Y entonces,
parloteo de ideas.
Pero, "¿las ideas pueden parlotear?"
estoy segura de que si no lo hacen
es porque galopan.
El parloteo, supongo, es un tanto más lento.

Los alaridos de unos críos,
espantan a los patos y
abro mi última lata de cerveza,
y me acerco al borde del lago.

Una cara se refleja y
lo recuerdo expuesto,
desplegado entre mis sábanas,
merodeando en la cocina, riendo.

O cuando en puntas de pie,
acariciaba su cuello,
bajo el agua cálida de la ducha,
mis dedos perdiéndose entre sus rizados cabellos rojos,
deslizándose sobre sus ufanas costillas.

Una piedra sorpresiva irrita el agua
que vengativa me salpica.
No dormía
pero despierto.
Las gotas todavía adheridas, cosquillean mi cara
y quedo frente a mí
sangrando,
vagando y sangrando
pero no estoy herida.

_____

Pensión de Sol

Nunca fui...
y bebí todo mi dinero,
como por última vez.
El bar: casi vacío,
pocas personas se emborrachan;
los lunes.

A veces; me entretengo contando estrellas
a través de la diminuta ventana de la habitación,
tiene las dimensiones de las ventanas de las cárceles.
Mientras observo las manchas de sangre
adheridas al piso.
La dueña dice: -no es nada-,
otras, suspira.

Mañana por la tarde
alguien regresa
y deberé partir (me).

Desde la cantina vecina
se filtran gritos,
develan falsa compañía;
también se acopian sabores: paellas oleosas,
supongo
carnes asadas y también huelo mariscos...

Por el hash, embriagada
me adhiero los auriculares.
Oídos sordos para Sinnead O´Connor, tal vez sea Oasis
y el silencio, aturde.

Mastico puñados de avena
cruda,
del paquete que compré esta mañana en la feria.
Apenas, unas pocas pesetas.

tan oscura en el país de los claros,
tan engullida de noche.

Un laminilla de acero mordiente
sé que es ajena a mi sangre,
sin embargo, logra derramarla.

_____

Los mensajes bajo los imanes de mi Peabody

"Responder cartas" escribo en un papel
que aplano bajo el imán
con forma de casa,
sobre la puerta de la heladera.

Me ocupo de un libro, que como por azar
se abre ante mí;
no me distrae y, en cambio
distingo la palabra
hasta el momento, oculta.

La pienso: ausente
y en cambio, me transformo
cuando mi espejo me devuelve
fervor, e invento.

Las gotas se deslizan por mi cara
reparo en la temperatura: muy alta.
Pienso "al menos el ruido de los autos aturde
menos en verano"
aunque, ni siquiera me importa.

Humedecen mi cara las gotas y me refrescan, sudor que responde a mi *pavloviano* estado y ya no soy, sino mentiras, cifradas en papeles adheridas por imanes en la puerta de mi heladera.

_____

II: La caída

Los peces del Jardín Oriental

Machacan contra sus labios las paredes del estanque y alimentos adheridos a sus costados barrosos, pero no les interesa, ingieren, casi degluten amarillos, anaranjados rescatan la comida y sus lenguas de dragones no molestan y en cambio retroalimentan el círculo, obesos.
Cuando las aguas verdes dejaron de respirar se llevaron a los peces muertos y nuevos, tamaño miniatura fueron largados a nadar y a alimentarse, mientras las bolsas de comida para peces se reponían en los estantes de aquel puesto improvisado en la entrada.
No tardarían demasiado los nuevos, sólo reventar.

_____

Nena

El cielo nublado, las casas de fachadas marrones, casi aburridas de tanta gente por el paseo, Colón. En la cola de los colectivos, la gente se envuelve en bufandas y manos en los bolsillos que buscan monedas irremediablemente, casi resignadamente detecto a la nena, en la calle que pide y se encoge de hombros mientras pelea con alguien mayor que recién llega. Se cruza entonces, despavorida, frente al 152 y este no frena, pero la esquiva y ella desaparece tras un árbol del otro lado de la avenida y cuando enfoco nuevamente su campera irritantemente colorida, está llorando..., o no, porque el semáforo cambia a verde y desde adentro del micro... ya no distingo.

_____

Avenida Santa Fe con sus chicos chicas ceñidos en jean y gel en los cabellos largos, cortos de las chicas chicos, con sus tejanas de lagarto; de faldas, pocas y, en la entrada de Angel´s, escaleras arriba, la travesti Marta larga una estrepitosa carcajada con voz radiante de portuario. Y nadie da tres centavos por las prostitutas, prostitutos de ese...fiolo ojos brillosos, billetera llenada a base de fluidos; solos...Pero el mundo es tan feliz en esta noche de
glamour...

_____

III: La secuela

Inmediaciones y lejanías

A mi madre y a Luisa de París

a) Arena en granos, semeja el azúcar de algunas manzanas. Y quienes construyen sus casas las reservan para la mezcla de las paredes de sus cocinas.
b) Blancas esferas en el cielo. Divagan, y en sus formas
encuentro...
c) Cánticos cristianos olvido. Mi memoria desecha lo inútil (aunque solo si lo detecta).
d) Desterrada, juego contra un destino.
e) Edimburgo etílico. Lejos, días nublados y encierran tanto
misterio, como gente en los pubs.
f) Flan: ese sabor extraño para el París aglutinado por la oferta
de *crépes*.
g) Gencer me obsequia el tono de su voz y en cada nota encuentro a
ese alguien.
h) Hornos de cerámica donde se cocían los monigotes que moldeábamos distraídos, en el jardín. Y si éramos felices no lo notábamos.

i) Insomne el displacer maquina sus jugadas en el casino de la vida, pero las fieles costuras de mis mangas me reservan un full de ases.
j) Jardines flemáticos como las caras de esos parientes desconocidos, de los que vendo las fotos.
k) Kummel abundante y ni la borrachera alcanza cuando los emigrantes rusos hacen fila ante las oficinas de desempleo de la inhóspita Bretaña.
l) Lámparas de Aladino con anhelos y sin genios, encajadas en otras lámparas, recovecos en mi cabeza.
Y la locomoción estimula, entonces, la ansiedad.
ll) Llagas de los niños morados. Y los puños estallan por las noches cuando los testigos duermen.
m) Marruecos dulce con callejones emparedados de puestos con alfombras, impregnadas por un humo dulce que te arrastra y ahora el recuerdo me arrastra, desde lejos.
n) No se esfuerza por recordar el daño. Por fortuna, no logra detenerme si recuerdo las alternativas.
ñ) Ñacundá de alas firmes, alimenta a sus pichones de pico seco. Su orgullo macho lo hace el extraño ante sus crías.
o) Operara mis sentidos, el solsticio de Tiahuanacu y la luz se encuentra ahora en mí interior.
p) Perduran en un cuarto de mi memoria, aquellas batallas entre mi primo y el martirizado piano de la sala, en ocasiones en que aporreaba sus teclas para ejecutar pretendidos ruidos que llamaba melodías chinas.
q) Quietas aparecen las agujas de los relojes, en los sueños de las que aprendidamente inmunes, ajustan sus cuentas con el pasado.
r) Rebate como por arte de magia, mi realidad, de a ratos sedante, ella la parisina arquitecta de las letras perfectas.

s) So presión alarmante prodigan los celestiales testaferros de la bona fide. Quienes ven a través de promesas acuden.
t) Tibios tus indicios luminosos en las prematuras tardes fueguinas, cuando el tiempo se abstenía de correr.
u) Ultimas semanas del verano mendocino. Por entonces, dispendiosas las viñas, de frutos morados, algunos, otros cristalinos y eran simplemente –uvash- para la pequeña Adelita.

w) Wakuf musulmán, en ocasiones, deberían ser nuestras bocas para evitar la alineación de los extraños...x) Xerófilos; como plantas de clima seco quienes perseveran, inexplicablemente en un error, si lo hace más fácil que revisar.
y) Yacen bajo los puentes, cubiertos de hambre, y cuando se vota, con suerte, se alimentan de migajas.
z) Zambullida, hendida en olvido, Martina Céspedes es para la historia, muda.

* abecé de A: por momentos, en el mapa me encuentro,

*Ana Lema_**

**Ana Lema (Argentina, 1973) Escritora y docente de inglés (Stevenson College, Basil Patterson College, Edimburgo, UK). Actual alumna avanzada de la carrera de Periodismo y Comunicaciones. Realizó estudios literarios en Argentina (Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires) y en Escocia a cargo de docentes de la Universidad de Edimburgo y de Mario Vargas Llosa (Internacional Book Fair, Edimburgo, UK,). Tomó clases sobre Lingüística y Traducción del idioma inglés (Richmond, Londres, UK) Guión y dirección cinematográfica (FUC, Universidad del Cine, Buenos Aires, Argentina) sobre dibujo y pintura (Asociación Estímulo de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina) y sobre fotografía (Leith Academy, Escocia, UK).*
Se desempeñó como traductora editorial y como redactora para medios culturales, locales y del exterior.
Publicó una plaqueta y un libro de poemas: "Babilonia" y "Mapas", respectivamente, integró las ediciones: "Antología de Poesía Nacional" y "Pequeña Antología de Poesía Argentina". Posee dos libros inéditos: "Soledades Urbanas" (poesía) y "Los noventas son una chica punk"(narrativa).
En la actualidad, se desempeña como docente de inglés y continúa colaborando en medios periodísticos locales y de España.

A selection of poems

Fuente: everba.org/spring05/lisa_selection.pdf | Edición: Primavera 2005 | Fecha: 2005-04-01

(Extraído de archivo PDF original - páginas reproducidas a continuación)

Stone Egg

I asked
how her
chicken had
died and she said
It became eggbound
and I reflected on the awful
suffering of that one particular
chicken and in the same breath on all
of our eggs, germs, spermatozoa, un-
sprouted seeds, what should be born
and is not, that which kills us with its
un-birth and solidifies within us,
which is what she said happens
to the egg, and wondered
what if anything we
can do next time.

One Week

The backs of dahlias: green
stems bled into petals of flat white.
Remembered fireflies, covered mirrors,
heat lightning. My mother’s hair
in a box.
The mute empty clothes. Drawers
we never opened. Sun on the carpet.
Clouds and the shadows of clouds.

Absence of Shadow

One day
you're driving along
your father has died
your mother has died
the sunlight is thin
or the night sky is grey
the membrane between here and there
vibrates

You remember the boy who died in Joe's arms
after a car crash
those who have survived
those who have not
you remember memory
and wonder
where does memory go

Elegy of the Blue Screen

Many times after watching a video, or part of a video,
when we became too drowsy or too aroused to pay attention,

and we stopped the movie and the scene disappeared
and was replaced by blue, we would watch that blue.

Or if we slept and awoke, there it would be, a hue
of alluring intensity, yet not too intrusive, a blue so rich

you could eat it. In that distance blue always evokes
I imagined episodes, a story, depths so different

from those I later found myself in
they seemed to come from the wrong reels

spliced into the right film, or was it
the other way around? And the switch

to undifferentiated color field, the interrupted
signal, later seemed to invoke

our interrupted narrative, its lapses into some post-
modernist text, allusive as hell, which nevertheless

withholds any recognizable meaning
behind its scrim of words.

* * *

He slept easily; often I would find myself alone
in the long nights with that glassy eye, which now feels

accusatory, blaming me for valuing its surface,
velvety lake, less than whatever I hoped to discover beneath.

Rats had chewed the edges of the futon cover
on which we lay, looking for sustenance, starved finally

or too chilled to stay the winter in an unheated houseboat.
The river water held no mystery;

I knew what lapped below its dark, colorless surface,
what called at times more seductively than the dilated screen.

So I clung to the fascination of the unknown, the wondering
what happens next that keeps us crouching around the flickering

light of the fire, listening to the storytellers, even if we know
or should know the ending, because it could turn out differently

this time. Fragile as nitrate film, I muse on those
blue nights, lost now but not forgotten,

signifying, unspooled, unclaimed.

Haunted House

Each piece of lint is gone from here by now
which came from him: his cast-off, dried skin cells
mingled with mine in soft mauve clusters of dust,
hairs carelessly dropped from body and head, nail parings;
not even an eyelash could linger after a year.
Yet still I feel his breath in the stopped
air, his warmth, the knife of his love. This house
waits, listening. I tell it to guard its heart,
discard our former feelings or at least
also recall his deceit, his disregard,
his outright savagery. *What you miss*
was only illusion, I say; *I'm real, I'm here,*
I'm the one you want. The house just sighs, steadfast.
I cannot break its ties to what is past.

What we don’t talk about when we don’t talk about love

Two blue crabs under the water, eating
a snake from either end, its white belly up.
The love my mother couldn’t give me.

Rattlesnakes mating in the road
beneath our wheels.
Your warm skin; the words we don’t use.

Anhingas drying their wings in a tree.
When our eyes meet; when they don’t.

A man crawling and rolling in the police car’s headlights.
Joe said, A glove is lying in the road.
I heard “love.”

Coffee Cake

Cream 1/8 lb. butter, 1 cup sugar
(or less if history's undertow tugs
you toward salt, toward bitterness).
Add 2 whole eggs, 1 1/2 cups flour, sifted
with powdery memories of your mother's kitchen,
entire, fragmented, smashed, a mishmash of love,
regret, cracked hope, nourishment bestowed
and withheld, acrid white dust. Leaven with
1 1/2 tsp. baking powder, for levity, even
chemically induced; for ease,
whatever is light, what rises, what floats.

What is a mother's recipe without
milk, 3/4 cup, life's beginning, always shadowed
by the nuance of turning, the possibility of souring.
One tsp. vanilla or maple flavoring—
the ersatz favored above the genuine—was that
to pinch pennies or because it lasted when the real
thing, what my parents thought real, didn't
persist, fermented perhaps, drunk on its own
sweetness? Can any pleasure, any promise,
endure? Better not to risk wrecking
on the shoals of what might not be sure.

Decades later, awash in my own hesitations,
I wonder: Why not blueberries? Fresh or frozen,
summer or winter, that untamed blue. The topping:
Mix nuts, cinnamon, sugar, sprinkle well over batter before *baking.*
To everything an order, a natural harmony, do this and that
must follow; keep safe by circumscribing
life. Can we stop death from taking
its turn?

My mother tells us what must be done:
Bake 20-30 minutes in oblong pan at 350 degrees.
That "oblong" catches my eye, the beauty
of the word in her slanted handwriting, the slight
unexpectedness of the choice among others more
expected, those elongated consonants, the second
"o" practically a diphthong, the feel of the sounds
in my mouth like our rounded ancestral Russian,

diasporal Yiddish, the syllables of Jews on the run
yet conversing, keeping the mother tongues
alive, streaming off ships to congregate
in the kitchens of the New World and partake
in the ritual breaking of the bread,
tasting the salt, the coffee, the cake.

My Cousin and I Chat About Old Times

When my cousin said to me *the catastrophe*
that was your childhood I laughed, taking pleasure
in the phrase, feeling the relief of another's hyperbole,
the sick melodramatic flair: An observer would know,
without even scraping away the decades of dark grime
laid on by hands and contaminants not mine,
that beneath must lie a landscape, painted en plein air,
its original colors lively and untarnished by time;
gazing into which one could nearly
smell the violets by the stream,
feel the breeze shift up and down
the rotund hills in their infinite greens,
hear the dry rustle of leaves
as trees nod, shiver, nod again.

What Remains
(for M.N.)

Tenderly once again I place them in the small bark
I fashioned of smoke and hope, and nudge
it toward the current's pull with my heel,
reciting the Kaddish and praying my desperate
plea for these people, these dead parents, these
specters who haunt me to please embark
and leave what remains of my damaged soul
to me; to please just be quiet now, be still.
But this rite is halted by the recall
of a long-departed date: the cold of the fall
night on the water, the ceremonial burial
at sea of his dead parakeet. And though
he cared enough to craft a ritual, to fill
the little floating casket with tobacco and
I forget what other gifts for the afterlife, and
though as he pushed the feathered corpse away
from our canoe he spoke of missing
the bird, I knew his own neglect had killed
it: Too many hungry days, the damp chill
of the houseboat after he forgot the electric bill,
the failure at least to find it a warmer home. And still
I placed my heart, that atrophied muscle, in his hands
where the future unfolded as it always will.
Yes, he was, let's face it, crazy, or if not, he was
three doors away; and possibly so were they, the pair
whose non-corporeal remains I'm trying
to send down the river; and yes, more than likely
so am I, or else why do I build
these inadequate vessels and why do I tell
you about it? It's their voices I need to kill.

On Watching a Documentary about Julio Cortázar

The film was in Spanish, no subtitles,
and I was following some parts better
than others, and then suddenly Cortázar
was speaking French and Spanish subtitles appeared,
and because I am more confident about reading any language
(except English) than listening to it, and because
if something is there to read, I will read it,
I continued listening to the French, which I understood
fairly well, while reading the Spanish,
and although reading is faster than speaking,
reading Spanish while translating heard French
is a slower faster, so what with the speed discrepancy
and the three languages, two not mine, I felt a peculiar
sensation as of tectonic plates grinding, which I believe
was the two lobes of my brain struggling against each other—
as they do so often in attempts to interpret others' actions
or words, not to mention my own; or in the desperate
and constant endeavor to splice meaning to the bones
and flesh of the world, for which many find subtitles in the Koran
or the Old or New Testaments or the Bhagavad Gita or drugs
or some kind of retreat within a cocoon, but I, yo, je, don't know
how to read those runes, I'm illiterate and remain
puzzled by physical ciphers besides
and feel I am slipping
plunging dizzily
into the fault
between

Before Knowledge

Halloween ten years ago
Caligari's cabinet;
dry ice smoking in the punch

I was Medusa, stark white
face, hot eyes, glow-in-the-dark
snakes braided into my hair

I didn't think then
I had turned anyone
to stone

Spam from Freud

So many expectant days, scanning the inbox
for a message from you, the only one
who might understand me, might help,
and finally it arrives—Sender: Freud; Subject:
Your Personal Information Is Unsafe.
Yes, Herr Professor, you're right, I know that
very well and I'm on guard. Certainly what I know
is unsafe for me, or I wouldn't be in this fix; and
clearly it's unsafe for others to find out. But
should I worry about you? Surely you would safeguard
all you know about me? Or is this your subconscious
alerting me that even you are a danger? In that dark murk
we inhabit together, 50 minutes at a time, I risk many pitfalls
and lacerating edges. You seduced me, you led me down
that garden path where no flower blossoms. You promised
to stand by me and be my guide, you Beatrice, me Dante.
Without your steadfast presence I would have remained
above as long as I could, on that thinning ice. So now
that we're here, my clammy palm clasped in yours,
my palpitating consciousness trying to fend off
its fears yet expose its dankest corners
to the healing light,
you've got to come through, fulfill my slender
trust. If I'm unsafe with you
I'm better off not knowing.

I've decided to add you to my Blocked Senders List,
for after all you're only mortal, you suffer
your own psychic wounds, and it's sauve qui peut
around here. In parting may I suggest
you seek professional help, as you're exhibiting
classic symptoms of transference. I used to think you dead
which you will probably interpret as a typical twist
on the Electra complex which so fascinated you
a hundred years ago. Even the dead
can send messages, as we know;
so your missive doesn't convince me one way
or the other. In any case, Herr Doktor, we're through.
Don't email, don't call me; I'll call you.

EL, MOSQUITO

Fuente: everba.org/spring05/luisa_mosquito.pdf | Edición: Primavera 2005 | Fecha: 2005-04-01

(Extraído de archivo PDF original - páginas reproducidas a continuación)

Luisa Futoransky

EL, MOSQUITO

aunque pareciera
el fin de la caminata
no lo es
escaldada
sin alas de querubín
ni aletas de quimera
prosigo
el viaje por agua
el viaje por cielo
para que por fin me veas

pregunto
cuán grande es un cielo nublado raso?
en todo viaje
el naufragio es dogma?

la meta puede llamarse
geranio
mosquito
amok

emperador de tierras sin confín
gran borrador de codo
oh!, impío que me obligás a atar tu nombre
`cola de tifón-cola de tifón' en un pañuelo
para acordarme
de todo cuanto morí
sin que soñemos juntos
mi separada pieza
de niebla bordada a mano
como este dolor grande y goloso
pampa sin abrojos,
reseca, cuarteada,
anegada de vos

Verano 2005

Tema Abierto
Editor: Fabián Banga
20 de septiembre del 2005

El discurso conceptual en la ficción de César Aira: Enunciación y función
Chris Andrews, University of Melbourne

Slavery And Its Impact On Brazilian Society
By James Denison

***Los intereses creados* de Jacinto Benavente.**
Un análisis de la obra de Benavente a través de los artículos periodísticos y crítica canónica de su época.
Fabián Banga

Selección de poemas de Naufragio (pdf file)
Gustavo Lespada

Book Review: Sobre Naugrafio de Gustavo Lespada
Jorge Monteleone

Selección de poemas de *Vuelo subterráneo*
Mario Meléndez

Imágenes
Lisa Rappoport

El discurso conceptual en la ficción de César Aira: Enunciación y función

Chris Andrews, University of Melbourne

Resumen:

En sus novelas César Aira reinstala una frontera que muchos autores modernos y posmodernos han evitado o borrado: la frontera entre el relato de hechos singulares y el discurso conceptual. Por los pasajes de discurso conceptual se sube a un nivel de generalidad más alto, no tanto para llegar a conclusiones como para dar pie a nuevos relatos. El relato no culmina en un discurso conceptual, y el discurso conceptual no verosimiliza retrospectivamente el relato. Actúa en sentido contrario, propulsando el relato hacia adelante. En vez de entregar un conjunto de proposiciones generales y definitivas, los pasajes de discurso conceptual nos muestran una red de conceptos en acción, enfrentados a los hechos del relato y desafiados por ellos

En dos artículos publicados en los años sesenta (“Frontières du récit” y “Vraisemblance et motivation”) Gérard Genette trazó una “frontera interna” de la ficción, entre relato puro y lo que, siguiendo a Benveniste, llamó *discurso*. Para Benveniste relato y discurso son dos planos de enunciación. En el relato puro los hechos se relatan como si no había un narrador, de manera aparentemente objetiva (241). En el discurso hay una serie de indicios de la situación de enunciación y la presencia del narrador se manifiesta. El relato puro se hace a la tercera persona y, normalmente, al pretérito indefinido. El discurso emplea a menudo las primera y segunda personas, y el tiempo presente. El pretérito indefinido está vedado al discurso, según Benveniste (243). En “Frontières du récit” Genette retoma uno de los ejemplos de Benveniste (un pasaje de “Gambara” de Balzac) y muestra que este fragmento de relato supuestamente puro está salpicado o carcomido de discurso: la subjetividad del narrador se hace sentir en pequeños detalles como la elección de un adjetivo, una locución adverbial, o incluso una conjunción que introduce una explicación (66).

Tal vez por haber descubierto esta complejidad casi abismal, Genette no prosiguió con el empleo de la oposición relato / discurso en su narratología posterior (desarrollada principalmente en *Figures III*). Sin embargo, otros críticos y teóricos de la literatura se han interesado por la frontera que él señaló y la han caracterizado en términos diferentes. Tomando la narratología de Jean Ricardou como punto de partida, Geoffrey Bennington, opone el complejo narrativo-descriptivo a lo que llama “lo sentencioso”, es decir, generalizaciones que se desprenden de la secuencia de hechos relatados y pretenden a una validez universal (4-5). Felix Martínez Bonati señala que lo sentencioso, o la formulación de juicios universales, no es una característica necesaria de la narración, y sostiene que su función primaria es la de darnos una impresión de la personalidad del narrador (43-45).

Las análisis de Martínez Bonati, Bennington y Genette no coinciden exactamente. Para Genette el discurso es subjetivo, en contraste con la objetividad del relato; para Bennington, lo sentencioso es general, en contraste con la particularidad del complejo narrativo-descriptivo. Para Martínez Bonati los juicios universales construyen una imagen del narrador, mientras que los juicios singulares pueblan su mundo ficticio de imágenes concretas. Sin embargo los enfoques de estos teóricos son convergentes: nos permiten localizar y examinar una profunda discontinuidad en la ficción que fácilmente puede pasar desapercibida.

¿Para qué librarse a tal ejercicio? Hay razones históricas y teóricas para hacerlo. En cuanto a la historia literaria, el equilibrio entre relato y discurso (o entre el complejo narrativo-discursivo y lo sentencioso) evoluciona con el tiempo. Estudiar esta evolución podría ser una manera de objetivar la historia de la literatura reciente, a menudo nublada por la polémica. En cuanto a la teoría, examinar el contenido de los pasajes sentenciosos o discursivos y la manera en que se engastan en el relato podría ayudarnos a afinar nuestras

saber? O como dirían los filósofos analíticos: ¿Qué es el valor cognitivo de la literatura? En este artículo, empezaré por la perspectiva histórica y terminaré por la teórica.

Al final de su ensayo “Frontières du récit”, Genette sugiere que la novela "seria" moderna ha pasado del relato puro (Hemingway, Camus, Robbe-Grillet) a un discurso que envuelve todo (Sollers, Thibadeau) (68). Pero podría haber citado ejemplos anteriores del discurso envolvente, como las novelas de Céline o Beckett (o, en el campo de la literatura hispanoamericana, las de Onetti o Rulfo). Tal vez no se trata de una sucesión sino de una bifurcación. En todo caso los escritores mencionados solucionan el problema delicado de las transiciones entre relato y discurso evitándolas al máximo.

César Aira hace lo contrario: reinstala en su ficción la frontera entre relato y discurso, entre el complejo narrativo-descriptivo y lo sentencioso. ¿Cómo caracterizar el contenido de los pasajes de discurso conceptual en su ficción y cómo se articulan con los pasajes de narración o de descripción? Para responder a estas preguntas, tomaré ejemplos de dos novelas en las que la discontinuidad se puede observar con una claridad particular: *Los Fantasmas* (1991) y *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000). Empezaré por la novela más reciente porque integra los pasajes de discurso conceptual de una manera más simple y más fluida.

En *Un episodio* el discurso conceptual se encuentra, por una parte, en reflexiones expresadas al pretérito imperfecto, en estilo indirecto libre, "compartidas" por el narrador y sus personajes, y, por otra parte, en reflexiones expresadas al presente, que tenemos que atribuir al narrador. Aira utiliza el estilo indirecto libre para colarse en la mente del personaje principal, el pintor Rugendas, y en el de su fiel compañero Krause. Entra incluso en los pensamientos de Humboldt, el maestro y inspirador de los dos viajeros alemanes (80). Utiliza igualmente el estilo indirecto libre para colar sus propias reflexiones y inquietudes en el pensamiento de sus personajes. Cuando ellos hablan del procedimiento habla también César Aira de su arte narrativa (76). Esta ventriloquia anacrónica produce un efecto de doble perspectiva característico de su ficción. (En otras novelas, el efecto se produce mediante un espejeo curioso: las circunstancias de la escritura aparecen de manera fantasmal detrás de las circunstancias del relato mismo. En *La Fuente*, por ejemplo, detrás de la isla utópica se puede divisar unas vacaciones al borde del mar (45-56)).

Las reflexiones expresadas al presente se encuentran típicamente al interior de pasajes en estilo indirecto libre, lo que da la estructura siguiente:

Narración y descripción: pretérito indefinido y pretérito imperfecto

Discurso conceptual: pretérito imperfecto
(estilo indirecto libre)

presente

Las reflexiones expresadas al presente (es decir, dado su carácter generalizador, sin determinación de tiempo) parecen más definitivas, de un nivel de generalidad más alto. Pero cuando uno mira ejemplos concretos no

ejemplo siguiente los pintores Rugendas y Krause están dibujando unos enfrentamientos entre indígenas y blancos:

(1) Todas estas escenas eran mucho más de cuadros que de la realidad. (2) En los cuadros se las puede pensar, se las puede inventar; con lo cual pueden sobrepasarse en extrañeza, en incoherencia, en locura. En la realidad, en cambio, suceden, sin invención previa. (3) Frente al Tambo estaban sucediendo, y a la vez era como si se estuvieran inventando a sí mismas, como si manaran de la ubres de las vacas negras. (75)

Las referencias anafóricas y las repeticiones (subrayadas) suavizan el efecto de los cambios de tiempo verbal. Y la generalización de la segunda frase, al presente, en vez de ser una conclusión definitiva, es una etapa en un proceso de razonamiento que no ha terminado. De hecho, la oposición propuesta en la segunda frase (invención / suceso) se pone en duda en la tercera, porque invención y suceso parecen coincidir en el relato (o en la realidad, si adoptamos el punto de vista de los personajes). La oposición, producto del pensamiento, no da cuenta de lo vivido.

Esta falla entre pensamiento y experiencia aparece de nuevo en el ejemplo siguiente. Rugendas y Krause están mirando sus dibujos del malón:

(1) Desde un nivel de la fragmentación se reconstruía otro nivel. (2) Para entender la reconstrucción, hay una sola equivalencia, y bastante imperfecta, aunque puede dar una idea. (3) Supóngase un policía genial haciéndole un resumen de sus investigaciones al marido de la muerta, al viudo. Con sus deducciones ha podido "reconstruir" precisamente cómo se llevo a cabo el asesinato [...] (77)

En vez de llegar a una proposición general con el cambio de tiempo verbal en la segunda frase, el narrador da con un concepto: la reconstrucción. Se trata de una reconstrucción artística y narrativa: hilvanar las tomas sueltas para formar historias. Pero esto es un proceso casi interminable, porque el resultado de la reconstrucción es siempre un fragmento a otro nivel. En la tercera frase, el narrador propone un relato para ilustrar otro aspecto de la reconstrucción: la discontinuidad entre los niveles. Esta vez la palabra “reconstrucción” toma su sentido forense.

Hay un abismo tal entre una historia y otra, o entre una historia y la falta de historia, entre lo vivido y lo reconstruido (aun cuando la reconstrucción está hecha a la perfección) que directamente [el marido asesino] no les ve relación alguna: con lo que se convence de que es inocente, de que él no la mató (78).

La reconstrucción tiene el efecto opuesto a lo esperado: en vez de obligar al asesino a confesarse, lo convence de su inocencia. Entre lo vivido y lo reconstruido hay un abismo infranqueable. Si tratamos de reverter la parábola sobre la reconstrucción artística, podemos decir que las historias que van a armar Rugendas y Krause a partir de sus dibujos no tendrán nada que ver con la documentación, el dibujo en acción. Serán “otro cantar” y sin duda, para César Aira, menos interesantes, porque se situarán del lado del resultado y no del proceso, del acabado y no del inacabable.

En este segundo ejemplo, en vez de subir a un nivel de generalidad más alto y quedar allí, el narrador propone un pequeño relato como “equivalencia” del problema de la reconstrucción artística. El concepto general de reconstrucción, bajo el cual se reúne las artes gráficas y la deducción forense, articula dos relatos. Más que una culminación o fin, es un medio que facilita el desarrollo horizontal de la historia.

En *Los Fantasmas* las relaciones entre relato y discurso conceptual son un poco más complicadas. La mayoría de los pasajes conceptuales son cortos, a veces de tipo aforístico, pero hay una excepción muy notable, de tipo ensayístico, que analizaré más adelante. Entre los pasajes cortos, muchos son formulaciones de estereotipos o seudo-estereotipos nacionales. El

sentido de que no desentonarían en una conversación cotidiana:

“Los chilenos eran diferentes, más pequeños, más serios, más compuestos. Y algo más que eso, pudo decir el arquitecto: respetuosos, laboriosos, muy especiales trabajando” (16).

A veces la utilización de la palabra *todo* viene resaltar la lógica aberrante del estereotipo que transforma frecuencias estadísticas en leyes causales:

"los chilenos, *todos los hombres chilenos*, hablan bajito y con un acentito de mujer ¿no? Los argentinos, en cambio, gritan en gran forma" (101)

En ciertos casos las generalizaciones tienen un carácter paradojal. Atribuyen una característica bastante específica a un gran número de ciudadanos chilenos o argentinos :

“Como muchos chilenos, tenía el hábito secreto e inofensivo de darle largas explicaciones casuísticas a un interlocutor imaginario, o mejor dicho real pero presente sólo en pensamiento” (36).

A diferencia de estereotipos corrientes, que benefician de un asentimiento irreflexivo, tales seudo-estereotipos nos dan una pequeña sorpresa y nos obligan a reflexionar sobre su fundamento. Una puesta en duda más frontal de la lógica estereotípica puede observarse en el ejemplo siguiente:

"Era bastante casera, como todos los chilenos, cuando no son viajeros por excelencia" (40).

Las excepciones que "confirman la regla" también desautorizan su formulación absoluta ("todos los chilenos"). Hacia el final de la novela, los personajes mismos ponen en duda la validez de las generalizaciones que han venido proponiendo o transmitiendo:

"¡Hay tantas especias de chileno! dijo Elisa. Es lo que digo yo, repuso Roberto" (87)

El ejemplo de los estereotipos nacionales muestra la naturaleza no definitiva de los pasajes cortos de discurso conceptual en *Los Fantasmas*. Aunque muchos de estos pasajes tengan formas relativamente cerradas y se prestan a una lectura "antológica" (como diría Geoffrey Bennington), no son autosuficientes, y en ellos puede leerse una crítica implícita de la lógica que los ha generado.

El más largo pasaje de discurso conceptual se encuentra a mitad de la novela y abarca unas ocho páginas. El discurso se cuela en un sueño de la Patri, el personaje central de la novela, una chica chilena que vive con su familia en un edificio a medio construir en Buenos Aires (su padre trabaja allí de sereno y albañil). La Patri sueña con el edificio en el cual duerme, lo que da pie a unas reflexiones oníricas sobre lo construido y lo no construido en las artes, que a su vez conducen a un elogio de la literatura, el arte que supera, quizás, la distinción entre hecho y no-hecho (47). Siguen unas divagaciones etnológicas sobre los campamentos de los pigmeos mbutu, los bosquimanos, los zulúes y los nías, los itinerarios míticos de los aborígenes australianos y la geometría cosmológica de los polinesios.

El narrador recuerda el marco onírico no solamente al comienzo y al fin, sino en el transcurso del ensayo, marcando así sus etapas y cambios de nivel:

“Pero en el sueño de la Patri la analogía arquitectónica proseguía un poco más.” (48)

“La joven soñaba con ese propósito” (50)

cada cual más original y extraño.” (53)

Por añadidura, el sueño es un tema recurrente del sueño de La Patri. Soñando, ella cita a unos antropólogos: “'Quien habla en el centro, es oído por todos’ dicen los antropólogos, en una involuntaria referencia a la ventriloquia onírica” (48). Aquí hay una referencia voluntaria a lo que está haciendo el narrador: ventriloquia onírica, precisamente, hablar a través del sueño de la Patri, hablar en el centro de la estructura engastada del relato, en el lugar más íntimo (48). Por su parte, "los antropólogos también sueñan" (48), mientras que los zulúes se mueven entre lo simbólico y lo real de manera involuntaria "como suceden los sueños" (50). Más adelante sueño y arquitectura están ligados por una analogía: “el sueño es espacio puro” y “tal exclusividad es la que hace de la arquitectura un arte”, lo que permite afirmar que “el [sueño] de la Patri no por capricho era una arquitectura” (50). Cuando La Patri toca al tema de los aborígenes australianos no puede faltar una referencia a su “época de sueno” que convierte la vida diurna en una ensoñación “pues la historia verdadera [...] tuvo lugar mientras dormían” (52). Finalmente, el sueño figura como “modelo más acabado” de la fiesta unipersonal que es el fin lógico de un proceso que lleva del *potlatch*, cuya función es atraer a la mayor cantidad de gente posible, a la fiesta moderna y exclusiva, cuya función es atraer a la gente que importa (54).

La Patri tiene quince años, no ha terminado el secundario, y no es una niña superdotada. Que conozca las costumbres y cosmologías de los pigmeos mbutu, los bosquimanos, los zulues, los nías, los aborígenes australianos y los polinesios, que cite a Lévi-Strauss (50) o mencione el Dublin de Joyce (51), no cuadra con el verosímil realista, aunque todo esto sea en sueño. La recurrencia del tema del sueño y los recordatorios del marco onírico, en vez de tapar la improbabilidad, la resaltan. Esto no debe de sorprendernos demasiado porque *Los Fantasmas* es una novela que infringe las convenciones del verosímil desde la segunda página, con la aparición de los “otros” que “subían y bajaban flotando, inclusive a través de la losas” (8). Y hay toda una serie de guiños al lector que subrayan el carácter no realista de la historia, por ejemplo: “Ver una decena de hombres desnudos, con las vergas colgando, mientras una lavaba la ropa en la cocina, no era precisamente lo más realista que podía pasar” (58).

Sin embargo hacia el final de la novela, el narrador se adelanta al desconcierto de un lector hipotético: “Puede parecer extraño que esta joven más bien ignorante, que ni siquiera había terminado el secundario, llegara tan lejos en sus pensamientos. Pero no es tan curioso que parece” (103). La explicación que sigue toma la forma de un aforismo (“El pensamiento se absorbe de otros; los otros a su vez tampoco piensan y lo toman de otros, y así sucesivamente” (103)), seguido por un relato ilustrativo propuesto a modo de equivalencia. Como el relato del policía genial y del culpable que se creía inocente en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (77), este empieza por un “supóngase” de demostración lógica:

supóngase una de esas personas que no piensan, alguien cuya única actividad sea la de leer novelas, actividad para él muy placentera y en la que no pone ni una sola gota de esfuerzo intelectual, sólo el de dejarse llevar por el placer de la lectura. De pronto, en algún gesto, en alguna frase, por no decir “en algún pensamiento”, muestra que es un filósofo malgré-lui. ¿De donde le ha venido el saber? ¿Del placer? ¿De las novelas? Absurdo, tratándose de ese material de lectura (si por lo menos leyera a Thomas Mann, todavía). El saber viene por la vía de la novelas, claro, pero no exactamente de ellas. No son el anclaje, eso sería esperar demasiado de ellas; se sostienen en el vacío, como todo lo demás, pero están, existen: no puede decirse que hay un completo vacío. (Con la televisión, el ejemplo se habría hecho un poco abusivo) (104).

La última frase pone en duda el valor explicativo de la analogía, porque La Patri y su madre son, precisamente, adictas a los teleteatros y no a las novelas (60). ¿Pero se trata realmente de una maniobra de verosimilización? ¿Es que Aira propone esta parábola para convencernos de que La Patri sí hubiera podido llegar tan lejos en sus pensamientos? ¿Está haciendo algo

determinados por la lógica narrativa? (78-86) No creo que sí. Porque si fuera tal su objetivo, habría hecho la maniobra al momento en que la inverosimilitud está a su máximo: después de la larga enclave ensayística, es decir al mitad y no al final de la novela. Se trata más bien de un desvío de la estrategia balzaciana. Aira supone una reacción escéptica de parte del lector porque el supuesto escepticismo abre un camino hacia adelante y da pie al relato del lector filósofo malgré-lui. Como en el caso de la parábola del policía genial, el pasaje conceptual articula dos relatos. Aquí la “verosimilización” relanza el relato (y el discurso), asegurando su continuidad, pero no tiene el efecto retrospectivo que tendría en una novela realista. Finalmente no verosimiliza. Aira retoma el procedimiento y cambia su función, transformándolo en mecánica propulsora del relato.

Volviendo al contenido de la parábola, podemos preguntarnos como el saber puede venir *por la vía de* las novelas pero no exactamente *de* ellas. O más generalmente ¿Cuáles son las relaciones entre la ficción y el saber? Terminaré indicando como la ficción de Aira puede situarse con respecto a unas respuestas recientes a este gran interrogante.

Hay novelas “teóricas” en el sentido de que ejemplifican y ilustran teorías previas, pero para ver la teoría hay que cavar, ahondar el sentido. La teoría es como la “estructura profunda” del comportamiento de los personajes. Ellos no la conocen. Solo la conoce el autor y los lectores despiertos. Los personajes son casos. Para el filósofo John Searle, las buenas novelas son así, y sólo los cuentos de niños con su moraleja al final o las obras de autores "fastidiosamente didácticos" como Tolstoy representan explícitamente los actos de habla que las obras de ficción transmiten en serio pero solapadamente (117). Tal afirmación supone que la novela evoluciona desde su infancia didáctica hasta una madurez discreta, como si la evolución de la literatura no procediera a veces por vueltas selectivas y desviadas al pasado. Sin duda, para Searle, la novela “madura” mantiene un buen equilibrio entre lo general y lo particular. Pero justamente por estar en equilibrio se expone a objeciones absolutistas. Para algunos el equilibrio no sería más que un entre dos decepcionante: ni la particularidad y el espesor de lo real, ni la estimulación intelectual de un discurso conceptual.

Para Juan José Saer, por ejemplo, una novela que ilustra ideas previas falta al ideal de la narración-objeto: una secuencia de figuraciones particulares máximamente abierta a interpretaciones diversas (17-29). En cuanto a la particularidad, Leo Bersani es aún más exigente . Sostiene que en los últimos volúmenes de *En busca del tiempo perdido*, los personajes y las situaciones se vuelven ejemplares en el sentido peyorativo que acabo de sugerir: “inventados según las necesidades de mi demostración” en las palabras del propio Proust (citadas por Bersani 12). ¿*En busca del tiempo perdido* sería una novela de tesis? Para Bersani, sí, en gran medida, y en esta medida precisamente una novela fallida.

La opinión de Searle puede ser criticada también desde el otro lado. Los que piensan que no sólo los filósofos tienen derecho de manejar conceptos e ideas generales podrían objetar que la obligación de “enterrar” los actos de habla serios empobrece el mundo de la ficción además de no ser muy realista. Una objeción de este tipo está implícita en las novelas de César Aira, que son teóricas pero no en el sentido de la novela madura de Searle. El narrador maneja conceptos y hace generalizaciones, y los personajes también, en un pie de igualdad. Todos o casi todos tienen derecho de construir teorías y las de los personajes menos educados no son necesariamente teorías pobres, como hemos visto en el caso de La Patri. Aquí se ve un rasgo utópico de la ficción de Aira: el juego de los conceptos no está reservado a los intelectuales. Como en las novelas de Balzac según Baudelaire, todo el mundo tiene talento (120).

Las teorías aparecen en la superficie del texto. Los conceptos manejados (la reconstrucción, la repetición, la representación, la improvisación etc.) son recurrentes más que previas. Tejen una red conceptual (por no decir sistema) que liga los libros los unos a los otros y que el lector asiduo va recorriendo, pero no sirven de puntos de partida para la narrativa. El relato da con ellos, y

las novelas de Aira dramatizan su enfrentamiento. Desafiada por la particularidad de los hechos relatados, la red conceptual tiene que desanudarse y reanudarse, modificando su topología.

¿Hay que dejar atrás el cuento con su moraleja y las generalizaciones de Tolstoy? Para Walter Benjamín, el hecho de que lo estamos haciendo no es un signo de progreso. Al contrario, estamos remplazando el saber práctico por la información inútil (86-89). Sandra Contreras ha mostrado que la narrativa de Aira va en contra de la tendencia deplorada por Benjamín, volviendo de manera desviada a la fábula, no sólo en el sentido que dieron a este término los formalistas rusos (es decir, el relato) sino también en el viejo sentido genérico: un cuento con moraleja, relato más discurso (287-296). La vuelta al relato de Aira analizada por Contreras es también una vuelta al *discurso* en el sentido de Benveniste. Es una manera de recobrar para la ficción una región discursiva abandonada (o enterrada, escondida) desde el auge del realismo. Es un anacronismo pero no por tanto una tentativa de restauración. (El anacronismo deliberado y asumido como tal es una estrategia vanguardista bien probada, como lo muestran el medievalismo temático de Ezra Pound o el formalismo medieval de Jacques Roubaud.)

¿Qué hay del "valor cognitivo" de las novelas de Aira? En un ensayo lúcido, Catherine Wilson ha rechazado la idea de que la literatura sería el vehículo de un "saber que" inaccesible a otras disciplinas o de un "saber cómo" (técnico o de autoayuda). Sin embargo la literatura tiene que ver con el saber: transmite lo que Dorothy Walsh ha llamado un "saber lo qué es" o "saber como sería" ("to know what it is like"). Saber, por ejemplo, como sería perder a un hijo o estar perdido en un bosque. Sin embargo, para Wilson, sólo se puede hablar de saber propiamente dicho cuando la experiencia ficticia del lector lo lleve a *revisar* sus conceptos. Este proceso no tiene que ser consciente y probablemente no lo es en la mayoría de los casos (327-328).

La ficción de César Aira nos permite, entre otras cosas, imaginar las experiencias de una adolescente chilena en Buenos Aires pasando una velada de fin de año en un edificio a medio construir (pero encantado) o las de un pintor alemán que, fulminado por un rayo y transformado en monstruo, sobrevive y sigue diseñando y pintando, fiel "monigote" de su procedimiento artístico. También propone una gama de conceptos, una caja de herramientas conceptuales, con las que podemos tratar de comprender lo narrado a un nivel de abstracción mas alto. Poner así las herramientas a nuestra disposición no nos obliga, por supuesto, a utilizarlas, y aun antes de haber establecido el índice de conceptos airianos, habrá que resistir la tentación de interpretar a Aira exclusivamente en función de ellos.

Si el hecho de exponer la teoría en la superficie del texto puede llevar a cierto desencuentro receptor (para citar a Pablo Decock) también puede tener dos consecuencias positivas para el lector. En primer lugar nos permite tomar prestados algunos conceptos para otras ocasiones: fomenta la revisión de los conceptos del lector en que reside, según Catherine Wilson, el valor cognitivo de la literatura. En este sentido la ficción de Aira no es esotérica: los conceptos están al alcance de todos (conocer su genealogía es otro cantar, y dará lugar a muchos estudios eruditos como el de José Mariano García). Luego, la red de conceptos, al ser accesible, tiene valor de modelo. No se trata ya de ensayar conceptos individuales pero de ver como actúa la red, como se engancha con los hechos singulares del relato. Por supuesto, todo el mundo tiene su propia red conceptual, pero tiende a hacerse rígida (como una reja) y a dejar escapar sectores crecientes de lo real. Tiende a conformarse a la mecánica de los lugares comunes y estereotipos. El discurso conceptual en la ficción de Aira obra en sentido contrario, subrayando irónicamente los lugares comunes, fabricando seudo-estereotipos y, sobre todo, desafiando nuestros hábitos de pensamiento con desarrollos y desvaríos conceptuales de una agilidad excepcional.

Bibliografía

2000.

---. *Los Fantasmas*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres completes II*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976.

Benjamín, Walter. "The Storyteller". *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. London: Fontana, 1973. 83-109.

Bennington, Geoffrey. *Sententiousness and the Novel: Laying Down the Law in Eighteenth-Century French Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Benveniste, Émile. “Les relations de temps dans le verbe français”. *Problèmes de linguistique général I*. Paris: Gallimard, 1966. 237-250.

Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 2001.

Decock, Pablo. “Desencuentro receptor y valor literario en la poética de César Aira: análisis de dos relatos”. Septiembre 22, 2004 <http://163.10.30.3/congresos/orbis/Pablo%20Decock.htm>.

Genette, Gérard. “Frontières du récit” y “Vraisemblance et motivation”. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. 49-69 y 71-99.

Martínez Bonati, Felix. *La ficción narrativa: Su lógica y ontología*. Santiago: Lom, 2001.

Mariano García, José. “Las curas milagrosas del Doctor Aira y El juego de los mundos”. *Espéculo: Revista de estudios literarios* 23 (2003). Septiembre 22, 2004 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mgarcia.html>.

Searle, John. “The Logical Status of Fictional Discourse”. Ed. Eileen John and Dominic McIver Lopes. *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings*. Oxford: Blackwell, 2004. 112-118.

Walsh, Dorothy. *Literature and Knowledge*. Middletown: Wesleyan University Press, 1969.

Wilson, Catherine. “Literature and Knowledge”. Eileen John and Dominic McIver Lopes, eds. *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings*. Oxford: Blackwell, 2004. 324-328.

Slavery And Its Impact On Brazilian Society
By James Denison

For almost four hundred years the brutal and inhumane institution of slavery was utilized in Brazil. Millions of Africans were torn from their homelands, shackled, whipped, tortured, raped, starved and treated worse than animals. Countless African men, women and children died en route to Brazil. Many died from disease from the appalling conditions on Portuguese ships (including sleeping in their own feces and urine), and still others were thrown overboard, to die at sea, when ships needed lightening. As unimaginable as the hardship and suffering was for these unwilling immigrants under the institution of slavery, the nightmare did not end for millions of Afro-Brazilians with the abolition of slavery in the late 19th century. Still treated as non-persons under the law, Afro-Brazilians have suffered from economic injustices that continue to this day. This essay will trace the causes and consequences of the Portuguese slave trade in Brazil.

Murder, Torture, Terror and Racism: The Origins of Portuguese Brazil

In the year 1500 Portuguese explorer Pedro Aevores Cabral arrived in Brazil. Soon after, the first Portuguese settlers, who were driven by avarice to extract gold and farm cash crops, set-up a racist society based on brutal exploitation of labor and barbaric land appropriation. The first victims of the Portuguese arrival were the native Amerindian people who had been living in Brazil for thousands of years. Originally, the Amerindians were supposed to become “Christianized,” not slaves. But, as so often happens in this world, rapacious greed proved more powerful than spiritual enlightenment, and slavery came to be the order of the day. Unfortunately for the Portuguese, these people proved poor slaves and resisted the forced labor. Many of the Amerindians fled into the deep interior of Brazil to escape the atrocities of the Portuguese. Many others died fighting the Portuguese, who slaughtered the natives with their superior weaponry. But, the overwhelming majority of Amerindians died from diseases that the Portuguese brought from Europe.

Faced with a labor problem, the Portuguese began to import African slaves from the Guinea coast and Angola. It is now estimated that over 4 millions African slaves were brought to Brazil, with equal that number dying at sea in an area that came to be known as the “Middle Passage.”

“ *Slave vessels transported men and women under conditions so appalling that the ships were called* tumbeiros *(hearses). Slavers considered it so desirable to pack their ships that up to half of the slaves died before landing, although the decision seems to have made little economic sense.”*
(Levine, 1999, pg. 47)

The descendants of slaves now refer to the “Middle Passage” as the largest graveyard in the history of the world. For the Africans who did survive the nightmare at sea another nightmare was set to begin for them on land, under Portuguese whips and gun barrels in the mines and sugar plantations of Brazil. It was in and around these mines and plantations that what is commonly misunderstood as the “racial democracy” of Brazil began to be developed. The races began to mix by way of Portuguese men raping or inflicting coerced sex upon Amerindian and African women. Not only were these women subject to sexual brutality, their living conditions of semi-starvation and physical stress were so horrific, that many of these raped women died while giving birth to their rapists’ children. This was especially the case in southern Brazil.

Though the Portuguese came to the New World to compete with the Spanish in finding precious metals such as gold and silver, they were soon disappointed. No gold or silver of any significance was to be found until 1690 in Minas Gerais. Because Brazil had such fertile land, the Portuguese decided to grow cash crops such as sugar, cacao, beans and cotton. From the 1550’s to the 1690’s a plantation economy developed. The sugar plantations were to

the world's leader in the sugar trade. As prices in sugar began to fall because of production in the Caribbean and other parts of the world, Brazil's colonial economy began to slow. This lasted until the discovery of precious minerals in the area that came to be known as: Minas Gerais (The General Mines).

"[W]ith the indigenous population driven into the wilderness and the captives listless and disease ridden, sugar profits in the Northeast had declined substantially, the victim of competition from the Caribbean. Only the discovery of riches in the mountains of Minas Gerais in 1690 and thereafter jolted Brazil's colonial lethargy. Precious minerals extracted from the central Mantiquera range by slave labor during the seventeenth century amounted to a million kilograms of gold and 2.4 million carats in diamonds, with untold more riches smuggled away in contraband."
(Levine, 1999, pgs. 19-20)

For Brazil, the gold and diamond boom resulted in a flood of immigration from Portugal and Europe. It also resulted in a huge surge in unwilling immigration, by way of the slave trade from Africa. By 1760, the gold boom declined very quickly and the slave trade fell to approximately 20,000 a year. The next and final cash crop boom was to be that of coffee, which lasted through and beyond the year of slavery's abolition in Brazil in 1888.

Resistance And Rebellion

Though African slaves suffered greatly for hundreds of years in Brazil on the plantations and in the mines, there was also a great and long tradition of resistance and rebellion to their slave masters. Resistance took many forms: from sabotage to work slowdowns and stoppages to physical resistance and uprisings to violence and sometimes even murder of their slave masters and their families. Some even took the very personal and extreme form of resistance of suicide or infanticide, to prevent a loved one born into the next generation from the horrors of slavery. Perhaps the most common form of resistance was that of flight. Many slaves escaped from the plantations and the mines by fleeing inland or other uninhabited parts of the country. In fact, there was such a great amount of flights to freedom that a whole new profession of slave hunters sprung up around the country.

What was to prove to be a greater threat to the slave-owning elites in Brazil were the many forms of organized resistance that slaves and fugitive slaves began to set up all over the country.

"In Brazil, the most dramatic examples of collective action were a number of slave revolts that took place in Bahia in the early nineteenth century, but actions like the Male rebellion of 1835 were truly extraordinary events. By far, the most common form of slave resistance in colonial Brazil was flight, and a characteristic problem of the Brazilian slave regime was the continual and widespread existence of fugitive communities called variously 'mocambos', 'ladeiras', 'magotes', or 'quilombos'."
(Schwartz, 1992, pg 103)

Many of the fugitive slave communities were seen to be egalitarian communities of people who simply wanted to enjoy their freedom and rekindle their African spirituality and to practice their rituals and customs. Other *quilombos* or *mocambos* were seen as a threat to public order and the ruling slave-owning elites. Some of these groups of fugitives went about the country robbing and killing slave-owners. Some translated the fight against injustice into the obvious racial dimension, as did the Urubu Quilombo, whose call to arms for their1826 uprising was "*Death to Whites! Long Live Blacks!*". Perhaps the most significant uprising against the slave-owners was an African-Muslim rebellion on the streets of Salvador, the capital of the province of Bahia on January 24, 1835.

"*For more than three hours they confronted soldiers and armed civilians. The rebellion's organizers were identified as 'Males', as Muslim Africans were called in nineteenth-century Bahia.*

rebellion ever to occur on the American continent. Hundreds of Africans took part. Nearly seventy were killed. And more than five hundred, according to a conservative estimate, were sentenced to death, prison, whipping or deportation……..[T]he rebellion had nationwide repercussions. In Rio de Janeiro the news most likely reached the public newspapers that published the report by Salvador's chief of police. Fearing that the Bahian example might be followed, the authorities in Rio began to watch blacks carefully. The Bahian rebels rekindled debate on slavery and slave trade in Brazilian government."
(Reis, 1993, pg xiii)

Ongoing Legacy Of Racial Inequality

With the advent of slavery's abolition in Brazil in 1888, the plight of millions of former slaves and their descendants has, in many ways, never been addressed. When slaves were finally set free they were left to wander landless, homeless, illiterate and directionless. Many, to this day, are still uneducated squatters living in cardboard and tin shacks made from garbage and refuse. This is especially the case in northeastern Brazil. Many have followed the various industrial and urban booms to the big cities of Rio and Sao Paolo to inhabit the infamous sprawling *favelas,* which are plagued with acute poverty and riddled with crime. Because freed slaves were treated as "non-persons" by society and the government for decades after abolition, they were never given a chance for a decent existence. Though there has been some legal progress in recent years, lack of education, healthcare and job training for blacks in Brazil has kept them at the very bottom of the social hierarchy, as they were when enslaved. The result has been that Brazil is one of the most unequal societies in the world and the descendants of slaves are some of the poorest people on the planet. Many of them (millions) are still landless and homeless, wandering into a future illiterate and hungry, unable to write their own names and wondering if life is worth little more than the garbage of which their temporary domiciles are constructed.

Bibliography:

Robert M. Levine, *The History of Brazil* (Palgrave MacMillan, 1999)
Stuart B. Schwartz, *Slaves, Peasants and Rebels* (University of Illinois Press, 1992)
Joao Jose Reis, *Slave Rebellion in Brazil* (Johns Hopkins University Press, 1993)
The Economist, *Brazil's Unfinished Battle For Racial Democracy*, (April 20, 2000)

Book Review

En la poesía de GUSTAVO LESPADA, la palabra naufraga en la ausencia, como si estuviese destinada a las ínsulas extrañas de las formas vacantes: asume la condición de los detritus, los restos que deja lo huido, las ponzoñas de los días letales, las excrecencias, el contorno ardiente de todas las heridas. La palabra que naufraga parece nacer en las decepciones o en la carencia, iniciarse cuando el habla sólo abre el camino oscuro de la falta. Su lugar propicio es el eco, o la resonancia, o la plegaria sin dios, o el juramento de amor donde los cuerpos han desertado. Habita allí, en ese no lugar perfecto: en el silencio, en lo no dicho, en lo inefable. La palabra vive a la intemperie un habitar sin hábito / un morar / sin morada. La palabra que naufraga acaso halló en Auschwitz su insuperado abismo de sentido —como explora el poema que se halla en el oscuro centro de este libro, donde Primo Levi habla de nuevo. Cuando esa palabra es pronunciada en un vacío absoluto de sentido puede hallar su libertad: engendrar el inaudito vocablo que falta o un nuevo lenguaje áspero para nombrar el eje secreto de un mundo demolido. En el naufragio de la palabra, en su duelo, en su agotado tiempo, en la derrota y la pérdida, sólo es posible la poesía: ella nombra lo innombrable cuando alguien arraigado en el polvo / hacia la nube / erguido, canta todavía.
Jorge Monteleone

[tapa del libro]

Gustavo Lespada es autor de Esa promiscua escritura (2002) e Hilo de Ariadna (1999), además de haber publicado numerosos artículos y ensayos en ediciones conjuntas y revistas especializadas nacionales y extranjeras. Entre otras distinciones obtuvo el Premio Juan Rulfo 2003 de Radio Francia Internacional - Colección Archivos de la UNESCO, París, y en 1997 fue galardonado por la Academia Nacional de Letras del Uruguay en un concurso sobre la obra de Felisberto Hernández. En diciembre de 2004 ha sido homenajeado por la Honorable Cámara de Diputados de la Nación en reconocimiento a su labor profesional en el campo de la cultura, en el Salón de los Pasos Perdidos del Congreso Nacional. Desde 1991 ejerce la docencia y la investigación académica sobre Literatura Latinoamericana en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires.

REVELACIONES

En el lecho vacío de Dios
todas las putas son vírgenes
por última vez

LA PORTADORA

Ella sacó a pasear las palabras
y las palabras mordieron a los niños
y los niños le contaron a sus padres
y los padres cargaron sus pistolas
y abrieron fuego sobre las palabras
y las palabras gimieron, aullaron
lamieron lentamente sus ciegas heridas
hasta que al fin cayeron de bruces
sobre la tierra desangrada
Y vino la muerte entonces
vestida con su mejor atuendo
y detúvose en la casa del poeta
para llamarlo con gritos desesperados
y abrió la puerta el poeta
sin sospechar de qué se trataba
y vio a la muerte colgada de su sombra
y sollozando
"Acompáñame", le dijo aquella
"porque esta noche estamos de duelo"
"Y quién ha muerto", preguntó el poeta
"Pues tú", respondió la muerte
y le extendió los brazos
para darle el pésame

RECUERDOS DEL FUTURO

Mi hermana me despertó muy temprano
esa mañana y me dijo
"Levántate, tienes que venir a ver esto
el mar se ha llenado de estrellas"
Maravillado por aquella revelación
me vestí apresuradamente y pensé
"Si el mar se ha llenado de estrellas
yo debo tomar el primer avión
y recoger todos los peces del cielo"

PRECAUCIONES DE ÚLTIMA HORA

Debo cuidarme de los gusanos
cuando me entierren
lo más seguro
es que hablen mal de mí
que escupan sobre mis poemas
y orinen las flores frescas
que adornarán mi tumba
llegado sea el caso
que hasta devoren mis huesos
me arranquen los intestinos
o en el colmo de la injusticia
se roben mi diente de oro
y todo esto porque en vida
jamás escribí sobre ellos

SINFONÍA NEGRA

Eva colgaba sus muertos de la ventana
para que el aire lamiera los rostros
preñados de cicatrices
Ella miraba esos rostros y sonreía
mientras el viento empujaba sus senos
hacia la noche agusanada
Una orgía de aromas sacudía el silencio
donde ella se deseaba a sí misma
y entre suspiros y adioses
un grillo ciego desmalezaba
sus antiguos violines
Nadie se acercaba a Eva
cuando daba de mamar a sus muertos
la cólera y el frío
se disputaban su adolescencia
el orgasmo daba paso al horror
el deseo a la sangre
y pequeñas criaturas violentas
despegaban de su vientre
poblando los amaneceres
de luto y de pesadillas
Luego
cuando todo quedaba en calma
y las sombras por fin
regresaban a su origen
Eva guardaba sus muertos
besándolos en la boca
y dormía desnuda sobre ellos
hasta la próxima luna llena

LA ÚLTIMA CENA

Y el gusano mordió mi cuerpo
y dando gracias
lo repartió entre los suyos diciendo
"Hermanos
éste es el cuerpo de un poeta
tomad y comed todos de él
pero hacedlo con respeto
cuidad de no dañar sus cabellos
o sus ojos o sus labios
los guardaremos como reliquia
y cobraremos entrada por verlos"

Mientras esto ocurría
algunos arreglaban las flores
otros medían la hondura de la fosa
y los más osados insultaban a los deudos
o simplemente dormían a la sombra de un espino

Pero una vez acabado el banquete
el mismo gusano tomó mi sangre
y dando gracias también
la repartió entre los suyos diciendo
"Hermanos
ésta es la sangre de un poeta
sangre que será entregada a vosotros
para el regocijo de vuestras almas
bebamos todos hasta caer borrachos
y recuerden
el último en quedar de pie
reunirá los restos del difunto"

Y el último en quedar de pie
no solamente reunió los restos del difunto

y los muslos que no fueron devorados
junto con las ropas
y uno que otro objeto de valor
sino que además escribió con sangre
con la misma sangre derramada
escribió sobre la lápida
"Aquí yace Mario Meléndez
un poeta
las palabras no vinieron a despedirlo
desde ahora los gusanos hablaremos por él"

SEÑORES DEL SUR

Señores del sur
he comprometido mis raíces con ustedes
mi palabra llegará como un río
a recoger la tierra y su origen
Llámenme agricultor
cuando el trigo se despierte
cuando cruja la semilla
y el invierno se levante en una mano
Llámenme soldado
cuando el agua y la piedra se reúnan
entonces seré el puñal
que desgarre ceniza y envoltura
No digan al Maule como me llamo
me reconocerá por la voz
por los susurros que mis labios
llevarán hasta su lecho
No digan nada en Constitución
o en Pelluhue o en Chanco o en Curanipe
mi nombre fue encontrado en una ola
no es necesario que digan nada
Señores del sur
mi casa es mi mejor emblema
Pueden ver a través de las ventanas
o a través de mis ojos
lo que les tengo preparado
Abriré de una en una mis heridas
y escupiré poemas en vez de sangre
y a todos les diré mi nombre
Porque no quiero ver a Pedro
arrinconado en un museo
o a Manuel Francisco
retenido en una boca
Ellos sabían cantar
eran dos vientos de distinto oficio
dos gotas que el Maule
sacudió con violencia
Y yo ¿quién soy?
algo tengo de todos
cara de pan o de hormiga
muslos comprometidos
con el sabor de la tierra
hombros de padre
dientes de inquilino o de patrón
Soy una flor con espinas
y pétalos de mármol
un poema preparado
con la lluvia de cada día

QUE SALGA EL INDIO ENTRE LAS PIEDRAS

Que salga el Guayasamín que cada uno tenemos
que salga el indio entre las piedras, médula a médula
el gran precipicio que somos, la gran llaga ecuatoriana

y lo que araña más adentro que salga
que salga el trueno, la bocanada, el relámpago
la hebra furiosa y tuerta que mira sangrar el alma
y aquí, en esta jaula ardiente que es América de luto
están pendiente los nombres de aquellas manos clavadas
de aquellos pies desahuciados, de aquellos huesos de humo
de aquel sueño arrojado al gran ataúd del miedo
o simplemente del árbol con sus ramas infinitamente secas
Porque no estamos muertos, no estamos
y hay uno que ahora brinca por encima de los sables
y hay uno que bebe fuego y lleva alas de ceniza
y hay uno que agrieta el río con su cráneo universal
y hay uno que dice yo, yo soy el indio entre las piedras
y todo el horror humano se me apaga en el cuerpo
y tengo lágrimas y penas
y el corazón como una luna borracha
y el esqueleto dormido, y la mandíbula tiesa
y a mi oído brama el perro de las noches podridas
y a mi boca rueda el beso de la angustia que mata
Y yo pinto, yo pinto con mi voz y con mis uñas repletas
yo pinto con mi oxígeno la cicatriz del viento
raspo la puñalada maldita de los siglos
me sumerjo en el ácido mortal de las pupilas andinas
desnudo el recuerdo de la calavera sombría
y en mí sobreviven las tripas cortadas de cuajo
y cada grito soy yo, cada mejilla nacida del grito
cada suspiro fatal y su patria de aguja
cada mujer, cada hombre
cada animal volteado en la vértebra dramática
todos y cada uno de ellos
y en todas partes la vida como un sol amargo
y yo, hinchado de colores
cierro las alas y duermo sobre la tristeza

VINCENT 1993
a Vicente Huidobro

El gran poeta de las vanidades
se mira al espejo y dice
no hay otro mejor que yo
no hay otro más hermoso y delicado
más burlón, paradojal e irresistible
Y cuando voy por las calles
me persiguen y me piden autógrafos
se aglutinan en torno mío o se desmayan
porque soy más inmortal que las agujas
y en mi boca suspiran las estrellas
Así, cada montaña es un pelo en mi oreja
y cada nube una escalera de emergencia
donde subo y bajo como un mago
persiguiendo su conejo
sin darle jamás alcance
No obstante los helicópteros me adoran
me adoran también las escolares que diviso de reojo
me adora el trapecista de un circo desahuciado
me adora la azafata de un vuelo imaginario
me adoran los enanos, los duendes, los fantasmas
y todos gritan "Ahí va Vicente, ahí va
con su cara encerrada en un sombrero
ahí va, el que se orina en los astros
el que respira copihues
y cambia de color hasta volverse inaguantable"
Y yo me río como un buda chocho
cuando arrojan flores a mis pies
y me lleno de números telefónicos
y de mujeres que darían sus propios pechos
por rozar mi frente de amante multitudinario
o por mirar mis cabellos salidos de un arcoiris de fruta

y un gato que me habla en un idioma póstumo
y un perro que me muerde y me lame las antenas
y un cilantro preguntando quién soy
y yo le digo "No me busques
no hagas caso de la rosa deshojada
tú tienes tu propia sabiduría
tu propio olor
tu apellido en la cazuela del domingo
y no necesitas ser tan hermoso
para que ellos te respeten
cuando con sólo probarte
tienes ganado el cielo
y un espacio en mi garganta"
Ahora me marcho en mi paracaídas
me marcho en mi aeronave de plumas anónimas
me marcho a pellizcarle las nalgas a un piano
a dormir una siesta en un ataúd de huevo

GUACOLDA

Hembra continental vestida para un viaje sin palabras
la sombra del espejo donde mueren las miradas
se parece a ti
tiene las mismas grietas esparcidas en un mar amargo
la misma historia adolorida en el balcón
donde la raza asoma
Oye a los jinetes adherirse al gran imán de los recuerdos
siente a la manada desgarrar las armaduras de los dioses
huele al primogénito del viento galopar de noche
mientras sangran a lo lejos las encías
y la muerte entra en la herida de la muerte
deshuesando el bien y el mal
Sube en el latido del cultrún
hasta donde el cóndor sacude su cabellera intratable
su túnica de plumas ancestrales
su vuelo matrimonial de alas sonámbulas
Y baila
baila junto a los hijos que no vendrán a consolarte
baila entre los guerreros que degollará el olvido
baila con tu pueblo el rito de la flecha sudorosa
el rito de la flecha sin piedad
el rito de la flecha sin sonrisa
el rito de la flecha humedecida
por el llanto de las calaveras
por el llanto de los coihues y de los sueños castrados
Y aún así
cuando la sangre mueva los pies
para hablar con los espíritus
y tú la veas venir hacia tu propia sangre
hacia tu propio pie
hacia tu propio origen
cuando el musgo tape las sobras
de la gran ira de Arauco
y los pájaros queden con la servilleta puesta
malhumorados por no haber llegado antes
cuando los ríos se ahoguen de ardor
y el queltehue amontone los gestos
del último de los caídos
lucha
lucha para que el pan se desmigue en tu mesa
lucha para que el maíz recupere su orgullo
lucha para que la flecha sonría de nuevo
para que el ciervo te enseñe a beber
para que el miedo no roa tu alma
Lucha hasta que el luto anestesie tu edad
porque estás destinada a hacerte llaga
y en ti mamarán las estrellas

MÁS ALLÁ DE LA GUITARRA

a Víctor Jara

Más allá de la guitarra
están las manos separadas de la patria
un sonido de alas que arde
y quema mis zapatos
una invitación a orinar sobre la tierra
con la semilla pura del canto
Más allá de la guitarra
la sangre dibuja una música violenta
y la cabeza del cantor se llena de agujeros
y de besos con olor a muerte
Más allá de la guitarra
los caminos lloran
la lluvia llora y cae de rodillas
porque el hijo de la tierra
no completará sus pasos
Más allá de la guitarra
más allá del estallido
que apagó los corazones
más allá de este poema
y con la herida inolvidable
de un tiempo inolvidable
los ojos buscan a Víctor
más allá de la guitarra
y de la patria

QUÉ DEBO HACER PARA CANTAR

Qué debo hacer para cantar
si a veces se me pierde el grillo
que llevo adentro
se me desprende la campana
el timbre, el ave
y sólo me queda el latido
de algún jilguero en la memoria
luchando por desatar su melodía
sobre las alas del abecedario
Y cuando encuentro al fin mi flauta
en un estanque del tiempo
se me oscurece la garganta
de pensar a quién
a quién, a quién
dirigiré las notas
de este arcoiris sin luz
de esta ampolleta mal colocada
y casi siempre insatisfecha
Preferiría escuchar por las tardes
a una gaviota sentada en mi cuaderno
jugando a ser paracaídas
en los espacios en blanco
o repetir el grito de unos bigotes
al ser arrancados
de su lugar de origen
Preferiría el sonido de un huevo
sacando la lengua al aceite
apresurado por entrar a la boca
de mil mujeres sin dentadura
Entonces recuerdo
que llevo pegada una mosca
al tímpano del alma
ella se reproduce en mis sueños
y no es violín
porque en la muerte desafina
y se le rompen las cuerdas
al detenerse en la sangre

PARA MAYOR SEGURIDAD

Vengan a ver mi poesía
no está hecha de material ligero
aguantará perfectamente el invierno
y en verano refrescará
las mentes y los cuerpos
Hay poderosas vigas entre cada verso
hay listones apuntalando mis palabras
Y si la lluvia desea entrar
pondré mis sueños en el techo
y taparé las goteras
con mi propio dolor

LA OTRA

Caperucita nunca imaginó que El Lobo la dejaría por otra.
Nunca hizo caso de los consejos que en materia amorosa le daba
La Abuelita. Por lo que una mañana El Lobo le dijo: "Caperucita,
quiero terminar contigo. Ya no me excita perseguirte por el bosque;
ya no me agrada disfrazarme de abuelita para que tú me digas
tus tonterías de siempre, que si tengo las orejas grandes y esos
colmillos tan filudos, y yo, como un estúpido, responda que son
para oírte, olerte y verte mejor. No, Caperucita, lo nuestro ya
no tiene remedio". Entonces Caperucita, desconcertada por aquella
confesión, se echó a correr tan lejos como pudo pensando en la
clase de mujer que había conquistado el corazón de su amante.
"Es ella, tiene que ser ella", repetía la niña, mientras buscaba
desesperadamente la casa de la anciana. "Abuelita", gritó al fin,
cuando hubo contemplado la figura que yacía en el lecho, "¿cómo
pudiste hacerme esto? tú, la amiga en quien yo más confiaba".
"Lo siento", dijo la otra, "nunca pensé quedar embarazada a mi edad,
y menos de alguien tan poco inteligente e imaginativo. No obstante,
él es un lobo responsable, que no dudó por un minuto en ofrecerme
matrimonio al conocer la noticia. Lo siento, Caperucita, tendrás
que buscarte otro. Después de todo, no es este el único lobo
en el mundo, ¿o no?".

UN DÍA VOLVERÉ A TUS OJOS

Un día volveré a tus ojos
y comenzaré de nuevo
volveré con un sonido hueco de metal
y sol mojado
buscaré entre los papeles del tiempo
tu cuerpo verde y tus cabellos de uva
te coronaré en silencio con mi boca
y con mis manos que no terminan
Volveré por ti y por tu sangre estrellada
viendo pasar la tarde como una sombra antigua
algo se romperá allá arriba y no seremos nosotros
algo se quemará de pronto con el eco de tus sábanas
Y volveré más vivo, más puro, más hambriento
y volveré volando y desgarrando plumas
todo lo haré por ti, todo en silencio
que hasta los gallos prolongarán la noche
cuando te vean desnuda

LLÉVAME

Llévame hacia el sur
de tus caderas
donde la humedad
envuelve los árboles
que brotan de tu cuerpo

a ese pequeño norte de tus senos
Llévame al desierto frío
que amenaza tu boca
al desterrado oasis de tu ombligo
Llévame al oeste de aquellos pies
que fueron míos
de aquellas manos que encerraron
el mar y las montañas
Llévame a otros pueblos
con el primer beso
a la región interminable
de lengua y flores
a ese camino genital
a ese río de ceniza que derramas
Llévame a todas partes, amor
y a todas partes conduce mis dedos
como si tú fueras la patria
y yo, tu único habitante

SI FUERAS CALVA TAMBIÉN TE AMARÍA

Si fueras calva también te amaría
me volvería loco besando tu cabeza
tu pequeña luna dorada
Si fueras calva, oh si fueras calva
te llevaría por el río de la memoria
me sentaría junto al fuego de tus ojos rapados
derramaría un cisne en medio de tu frente
Pero la larga y ciega cabellera
el largo aliento de cristal
la larga hebra de ceniza y polen que tú eres
todo lo que la vida se guarda para sí en tus cabellos
lo que la noche te roba en suspiros
todo lo que el color del éxtasis te lame
como en un vuelo relámpago
como en un sol prolongado
como en un juego de luces apiladas en tu cuello
todo eso, amor, y más arriba esta ola
esta corriente, este aire
este racimo de algas enjuagadas al viento
este cordón humano amontonado a ti
esta marea, este soplo
este susurro que me ata hasta las últimas raíces
y lo que nace, y lo que acaba
y lo que cae al gran abismo de tu sangre
lo que no ha sido escrito, amor, todo el misterio
porque en la sombra de tu pelo
yo me ahogo para siempre

EL BARCO DEL ADIÓS

Yo soy el niño que juega con la espuma
de los mares desahuciados
Por esa playa embanderada de gaviotas
yo estiro mis brazos como flojas redes
mientras las olas pellizcan mis sueños
y una sola lágrima revienta contra las rocas
Los arrecifes se asoman a la orilla
vienen descalzos a bailar sobre mi alma
y en sus labios traen algas y corales
la levadura del mar convertida en beso
Yo muevo mis pies entonces
como dos viejos remos
mi corazón es un océano de rostros y de manos
y yo entro en él sin darme cuenta
con mi equipaje de arena

donde una voz que no es mi voz
eleva el ancla de este pequeño barco
que se aleja con mi infancia a bordo

LA PLAYA DE LOS POBRES

1

Los pobres veranean en un mar
que sólo ellos conocen
Allí instalan sus carpas
hechas de mimbre y celofán
y luego bajan a la orilla
para ver la llegada de los botes
curtidos de adioses
En la playa
la miseria se broncea boca abajo
el hambre toma sol en una roca
los niños hacen mediaguas en la arena
y las muchachas se pasean
con sus bikinis pasados de moda
Ellas tienden sus toallas de papel
y se recuestan a mirar el reventar de las olas
que les recuerda la forma de un pan
o una cebolla
Mar adentro nadan sus sueños
Y ellas ven al vendedor de helados
acariciando sus pechos
o a ellas mismas en un viaje hacia la espuma
del que regresan con vestidos nuevos
y una sonrisa en el alma

2

Los pobres veranean en un mar
que sólo ellos conocen
Y cuando cae la tarde
y el horizonte se desviste frente a ellos
y las gaviotas se desclavan del aire
para volver a casa
y el crepúsculo es una olla común
llena de peces y colores
ellos encienden sus fogatas en la arena
y comienzan a cantar y a reír
y a respirar la breve historia de sus nombres
y beben vino y cerveza
y se emborrachan
abrazados a sus mejores recuerdos
Mar adentro nadan sus sueños
Y ellos ven a sus hijos camino de la escuela
cargando libros y zapatos y juguetes
o a ellos mismos regresando del trabajo
con los bolsillos hinchados
y con un beso pintado en el alma
Y mientras ellos sueñan
el hambre apaga sus fogatas
y se echa a correr desnuda por la playa
con los huesos llenos de lágrimas

LA INVITACIÓN

Mis funerales serán mañana
no te los pierdas
trae a los niños si quieres
habrá números para todos los gustos

como nunca has escuchado
Vendrá gente de todas partes
a celebrar este día
Los estudiantes llegarán
con sus globos azules
los pobladores alzarán sus banderas
a un lado de mi tumba
las hojas bailarán
al compás del viento
que también estará presente
en este sencillo homenaje
y una mujer desnuda
como nunca has visto antes
entrará en mi ataúd
y lo sellará por dentro
Qué más te puedo contar
Los vendedores gritarán sus ofertas
apostados en las cruces
y ofrecerán retratos míos
que no me favorecen
y también mis originales
que no son originales
sino copias que algún vivo
imitó con cuidado para enriquecerse
Te pido no compres nada
más bien disfruta el momento
porque a las quince en punto
un coro de grillos
dará inicio a la fiesta
Entonces
se apagará el cielo de golpe
cuando las nubes lo cubran
en señal de respeto
y las palomas dibujen mi nombre
en pleno vuelo
y las abejas llenen de miel
los recuerdos y las lágrimas
Y hacia el final del día
cuando todos estén cansados
y borrachos
un niño que no sabe leer
pedirá la palabra
y dirá el más bello discurso
que jamás has escuchado
Ya sabes
no faltes a esta cita
no hagas que me levante
de mi tumba
para tirarte las orejas
o que esconda para siempre
las llaves del cementerio
y no tengas a quien
llevarle flores

ARTE POÉTICA

Una vaca pasta en nuestra memoria
la sangre escapa de las ubres
el paisaje es muerto de un disparo

La vaca insiste con su rutina
su cola espanta el aburrimiento
el paisaje resucita en cámara lenta

La vaca abandona el paisaje
continuamos escuchando los mugidos
nuestra memoria pasta ahora

El paisaje deja nuestra memoria
las palabras cambian de nombre
nos quedamos llorando
sobre la página en blanco

La vaca pasta ahora en el vacío
las palabras están montadas sobre ella
el lenguaje se burla de nosotros

EL ÚLTIMO GUERRERO

Lautaro – Lautaro dice su galopar
y sus perros lo siguen como el viento
(Leonel Lienlaf)

1

Hijo del más sangriento día
tu ardor ilumina la ruta donde pasas
tu cabellera de cruces se alarga
y se pierde en sí misma
y en ella cuelga la noche con dientes y cometas
en ella cuelgan las gotas de un amanecer distante
incierto y desbocado como un caballo ciego
trotando sin edad y sin memoria
secretamente adherido al resplandor de un beso
Secretamente hacinado entre sombras y estrellas
llegas de donde nadie ha venido jamás
jinete de la luz sin estandarte
recopilado en antologías futuras
en episodios por siglos malheridos
traes la evocadora acústica de los mares
el eco de un relámpago que roe la tiniebla
traes un millón de abejas atadas al cuello
imitando los gestos de un espejo sonámbulo
traes en tu corazón un bosque azul
una semilla para ser repartida
una trinchera donde aguardan los olvidados de siempre
Y pareciera que tu voz es brisa, lluvia, tempestad
lamento de volcán recién nacido
campana de una aurora preñada
más primitiva y más pura que el deseo y su ceniza
más aferrada a la tierra que a su propia vida

2

Vocero de los sueños
los pejerreyes no saben de ti
pero han navegado las aguas que riegan tu origen
han visto latir las aguas
y en ellas quieren morir
sin más adiós que un mediodía de escamas
sin más despedida que tu sangre río abajo
destiñéndolo todo
Porque a pesar de los ladridos del hambre
a pesar de las caricias del miedo
a pesar del trino manoseado del recuerdo
te sacudes las hormigas espolvoreándolas
más allá de la penumbra
te levantas como un viento acorralado
echando fuego y telarañas de luto
cicatrices de una guadaña ensañada
con los verdugos del alma
con aquellos que reparten el dolor
y la miseria a bocanadas
contra esos te levantas
sin espada y sin coraza
armado solamente de palomas
y murciélagos inéditos

la eternidad de tu alegría

LA DANZA DEL TORO

a Carlos Díaz Loyola

Difícilmente olvidarte porque la sangre no se olvida
no se olvida el volcán o el cuchillo de tu boca
o la barba desgarrada en el muro de los siglos
o el eructo de la tierra con su llanto de trinchera
y su color de mosca y su veneno anónimo
Difícilmente la orina del mar con sus alas marchitas
y el grito funerario del cielo y el ojo del relámpago
y la muerte de los muertos y la vida de los muertos
y el mantel del infinito a saltos
sobre los pechos del destino que devora, araña
rompe las cavidades del pubis y su recuerdo ardiente
de cada memoria fría, de cada aullido en llamas
terrible como la cópula de las entrañas
o el latido de un trueno enfermo
terrible en su plumaje de holocausto
en su piel de cataclismo
en su cintura trizada por la sed y el hambre
en los labios del otro, en los huesos del otro
en el gran animal que somos
mientras la panza gime y se retuerce de lombrices
y las arrugas crecen y los bigotes crecen
y crece también la muerte como una muchedumbre
la muerte diaria que nos acompaña, oscura, macabra
deforme en su legado de grietas, en su acento de oruga
en el perfil de las hogueras y de los hipos del universo
Difícilmente olvidarte en la cascada de los sueños
en el gran litoral del miedo o en la vendimia de mi alma
en el vuelo rasante de las letras y de las piedras humanas
en la anatomía del fuego y en las momias recientes
Difícilmente olvidarte cuando caen los bostezos
y la luna tiene un raro parecido al aire
que sofoca las arterias
y aparecen los ciegos y aparecen los ciegos
y aparecen los ciegos cantando con tu voz de bestia
con tus uñas ancladas, con tu eco de tren deshabitado
y con tu noche de alambre y de esqueleto sonámbulo
Porque difícilmente podremos olvidarte, difícilmente
aunque no traigas regalos, aunque te canses del viento
aunque se apaguen tus muelas, difícilmente en el rugido
de un viejo corazón o una camisa de fuerza, difícilmente
en el olor a pólvora de los sesos, en la saliva ausente
y en el verso degollado a la luz de los infiernos

ME SOBRA UN MUERTO

a Pablo de Rokha

Me sobra un muerto
me sobra
me sobra un muerto y no soy yo
quién es
y viene de la levadura y de los precipicios
me sobra un muerto
un muerto martillándome la piel
me sobra un muerto y no soy yo
porque estoy vivo y lo presiento
lo respiro
y cae de la manga de otro muerto
y cae y cruza mi camisa
y da la vuelta
y sigue y sigue en mi esqueleto
un muerto
un muerto en mi esqueleto

un muerto me sobra y no soy yo
y llora y grita y ríe con su carcajada demoniaca
un muerto
un muerto sagrado
un muerto en el gemido del espanto
un muerto derramado en mi garganta y en mi sed
con su ceniza de elefante
en el vinagre
en el aliño de los años
un muerto arañando los cristales
entre tábanos
y hormigas
y gusanos hambrientos
defecando un muerto sus palabras
o en la suma de las voluntades o en ninguna
o en la roca de las rocas
trapicado el invencible
el muerto agujereado por los otros
inmutable en el zarpazo
en la estocada del olvido
me sobra
me sobra un muerto y no soy yo
porque patea y raspa
engulle con su dentadura cavernaria
hasta rozar por fin la sal del universo

SANGRE EN EL EXILIO

Cuando llegó el invierno a Chile
miles de pájaros volaron con la primera lluvia
estaban asustados entre la sombra y la muerte
y prefirieron emigrar con sus vidas hacia otras vidas
Tomaron el primer avión desesperados
se arrojaron a los muelles persiguiendo barcos
cruzaron las montañas huyendo de las lanzas
y dejaron atrás la patria y a los herederos del hambre
Algunos no despegaron jamás
les arrancaron las alas en el intento y la lucha
desaparecieron con nombre y apellido
bajo los árboles de hierro
los encerraron en jaulas por especies
y cuando años después los encontraron
tenían la caricia del cuervo entre sus plumas
Los otros, los perseguidos
los pájaros del pueblo que lograron atravesar la muerte
debieron acostumbrarse a volar de otra manera
a sentir de otra manera, a respirar de otra manera
La tierra ajena los había recibido
la tierra amiga los invitaba a su mesa
a compartir el pan y sus dolores
Muchos incluso en la agonía
soñaron con ver la patria por última vez
pero la patria también agonizaba
había querido volar con sus alas rotas

MI PUEBLO

Mi pueblo tiene frío cada día del año
tiene hambre y sed y juventud
Mi pueblo es un pedazo de madera
de cama que no alcanza para cuatro o para ocho
Mi pueblo tiene lluvia y viento
tiene caras dibujadas con ceniza
tiene manos que aplauden para no morirse
Mi pueblo no tiene nombre
no tiene edad ni edades

la levadura y la sal vencieron a los santos
el agua de los grifos fue más pura que una iglesia
Mi pueblo es un resumen del amor cansado
es una biografía sin orillas ni rincones
un cadáver reciente
una copa que jamás será llenada
Mi pueblo tiene niños que parecen ancianos
y ancianos que se robaron los años
tiene mujeres con ojos apagados
y hombres cortados por la mitad
Mi pueblo tiene árboles sin troncos y sin hojas
tiene rosas que cambiaron su color
por un kilo de pan
Mi pueblo es una herida en el tiempo
una guitarra enferma y sorda y muda
una canción de nombres definitivamente tristes
definitivamente amargos
definitivamente olvidados en el gran sueño de la vida

ME HE DECIDIDO A VIVIR

Me he decidido a vivir
y creo afirmar que mis latidos
se convencieron de ello
He tenido ofrecimientos sinceros
para cohabitar
la extremidad de una telaraña
o para servir como testigo
de matrimonio forzado
Es más
he sido amante de la noche
con sólo cantos y bostezos repetidos
No me gustan los aviones
porque menosprecian a las aves
Tampoco soy creyente incondicional
de las pasas en las empanadas
de las secretarias con dos idiomas
o de la crema humectante
como único remedio para las arrugas
Me he decidido a vivir
y creo afirmar que mi nariz
se ha convencido de ello
Escojo la corbata
que hace juego con el mundo
elijo los zapatos
que le vienen a mi sombra
y a mis sueños gastados
No miento al decir que lavo
detalladamente la fruta que ingiero
por temor a la hepatitis
lo mismo hago con los espárragos
y las botellas
Me encanta encadenarme
a los parquímetros
y anclar en una esquina
y detenerla con la frente
y avanzar por el cemento
entre ruedas venenosas
luego frenar
tenderme en línea recta
en perspectiva
en ángulos de piedra y de madera
Escupo el largo y viejo ceremonial
de los santos
sobre sus fieles devotos
sobre sus libros desahuciados
Y a cada cual lo suyo

y a cada cadera su vestido
a cada misa su vino
y su pan de miga inconclusa
Nada escribo sobre los ascensores
Es de mala educación eructar
al desayuno o en la cena?
Me he decidido a vivir
y creo afirmar que mi poesía
se ha convencido de ello
Me he decidido a vivir
a la manera de los gorriones
y de las aves sencillas
a la manera de una lluvia
que me hace estornudar
a la manera de entender
lo poco que entiendo

VUELO SUBTERRÁNEO

Soy el objeto que soy
y a veces también soy otro y estoy lejos
sentado en agua y tierra
y en el eco de las lenguas ardientes
Y duermo, sí, duermo la colosal aventura
de la palabra humana acuchillada y ebria
sangrante en el recuerdo de los muertos
que parecieran venir de adentro
y sollozaran al verme escribir sus nombres
Y ahora, cuando sale de mi boca
esa tonada de lluvia y sol mojado
me recuesto por todas partes y respiro cicatrices
y recojo las migajas que le sobran a mi alma
y tengo frío
y me despierto en medio de las rosas
sin entender quien vive o ama todavía
Por eso es que mi ombligo no tiene edad
y sigo esperando el día de los besos perdidos
aún cuando mis uñas no tienen ganas
y mi cabeza está más triste y oscura que nunca
aún cuando mis sueños son anónimos
y mis huesos ya no encuentran
el murmullo de los siglos
Y vuelvo a deletrear cenizas
y vuelvo a perseguir mi sombra
y a este árbol que agoniza entre mis dedos
lo enterraré conmigo
y volaremos en espiral
como los dientes de algún resorte
y moriremos juntos, sin ataúd
como las cuerdas de una guitarra olvidada
y moriremos por siempre y será un premio
un premio a nuestros pies y a nuestra médula
un premio a nuestra antología de vidrio
Y lloraremos gusanos y lloraremos ratas
y lloraremos hormigas sin fecha y gatos de luto
y lloraremos sonrisas en los ojos ajenos
y negros bosques
donde una flor se arrancará los cabellos
Porque este cielo aún no me conoce
aún no oye el acorde que llevo en los sesos
no me conoce, y soy el objeto que soy
y a veces también soy otro y estoy lejos
y me extiendo por muros y calles
y pueblo estrellas
y dejo la luna en la mesa, sin avisar
y me emborracho a la salud de nadie
y me despierto en medio de las cruces

y a cada muerto un abrazo y un latido de tumba
y a cada muerto un suspiro
un trozo de mi antiguo corazón
que se derrama como un río de gemidos

CONFESIONES

No estoy, no soy, no pertenezco
vago de lado a lado como un gran gusano negro
Mi corazón tiene sus propios piojos
mi historia es un collage de perros viejos
que no ladran por temor a desaparecer
Mi infancia me persigue con un cuchillo
me persigue con un palo sin golpearme
me persigue con retratos y con flores
que se pegan a mi sombra sofocándola

Será que todavía pienso
que los árboles crecen de noche
que la pluma canta más que el mismo pájaro
y que el pájaro mataría por ser pluma

Será que en mí la vida se deshuesa como un sapo
como un sapo pero no salta
se arrastra
aúlla como un quiltro desgarrado
mientras la muerte le lame las axilas
y las ánimas rasuran el umbral del miedo

La muerte me persigue con su carretilla al hombro
se desviste lentamente para que yo la vea
y me saluda de vez en cuando
dando gritos de vieja ardiente

La muerte tiene cuerda para rato
y yo que conozco sus trucos
yo que conozco su voz
yo que le sé hasta el ladrido
yo que me parezco a ella
como un mellizo fiel y resignado
yo soy la muerte también
y desde ahora soy eterno

SERÁ DEBAJO DE LA CAMA

Será debajo de la cama, amor
haremos a un lado
lo que sea necesario
tal vez un par de botas
perdidas en el fondo
o la infaltable bacinica
con olor a océano
Será debajo de la cama
y no podremos revolcarnos
nadie estará sobre nadie, amor
porque en un sólo movimiento
nos comeremos el aire
en una sola caricia
se apagarán nuestras vidas
Será debajo de la cama, amor
yo rozaré como pueda
tus caderas apretadas
rozaré tu herida abierta
si me enseñas el camino
Pero no debes gritar o hablar
porque nos escucharán

tu boca pegada al polvo
será la enredadera
que inundará mis paredes
y yo, debajo de la cama
me arrastraré dentro de ti

APUNTES PARA UNA LEYENDA

Una mujer está parada sobre un puente
que no existió jamás

Su piel que jamás fue besada
flota sobre las aguas del tiempo
como un recuerdo sin rostro

Una carta que jamás fue leída
lucha por alcanzar la orilla
para que alguien la descubra

Un hombre que jamás ha leído
que no sabe leer
que no aprendió jamás
halla la carta y el cuerpo
debajo de ese puente

El hombre llora de impotencia
mientras la carta se deshace
entre sus dedos

El río que está lleno de lágrimas
se apiada de aquel hombre
y le revela el secreto de esa carta

Y el hombre loco de amor
junta sus noches y sus sueños
para arrojarse de ese puente
que no existió jamás

LA HIJA DE RIMBAUD

La niña del vestido abierto
se levanta a la hora
en que las palabras están de fiesta
porque ella misma es una fiesta
cuando tiende sus muslos al sol
y el viento la recorre
con sus dedos infinitos
Un triciclo de cristal la espera
junto a las flores del patio
y un nido de mariposas ciegas
se desnuda entre sus huesos de miel
Y en su lecho de plumas azules
ella cuelga sus trenzas de trigo
y cuenta sus abejas muertas
hasta quedarse dormida
mientras la tarde la envuelve
con sus labios amarillos
La niña del vestido abierto
se despierta a la hora
en que los relojes sueñan
porque ella misma es un sueño
cuando abre su vestido
y los gorriones se amontonan
locos de amor
sobre sus pechos de papel

O EL COMIENZO
DE LA POESÍA

Una gota de amor
por cada cinco versos
Tres cucharadas de oficio
por cada día del año
Un cuarto de inspiración
y otro tanto de locura
Un octavo de risa
aliñada con ironía
Media taza de recuerdos
y cuatro de realidad
Dos litros de lágrimas
instantáneas
Una docena de emociones
Cien gramos de fantasía
o de razón a gusto
A todo esto agregue sus ojos
sus manos y sus labios
y revuelva a fuego lento
durante toda la vida

INVENTARIO NOCTURNO

Para qué comprar libros de versos
si tengo la poesía en mi casa
Es una navidad de palabras no regaladas aún
un verdadero cumpleaños sin velas y sin torta
sin invitados a la mesa
Yo soy el festejado
el importante todos los días del año
Desde mi catre cuelgan apellidos
sociedades que la tierra inaugura
y me entrega a pedazos
religiones como serpentinas
abrazos fermentados o encubiertos
Como accionista mayoritario de la poesía
desayuno, almuerzo y ceno
en cada página que escribo
me bajo los pantalones si deseo entre oda y oda
me tiro el pelo resucitándome
procurando que las ideas reboten en las ventanas
y se amontonen en mi cuerpo
Respiro poemas por las orejas
mi sudor es poesía cuando abro las piernas
cuando orino y mojo mis zapatos, cuando estornudo
Las sillas hicieron mi antología
las toallas encuadernaron mi obra
las hormigas tradujeron a su lengua
lo que salía de mi boca
las arañas enredaron papel y pluma
el suelo se preocupó de autografiar cada mancha
cada punta de ojo derramada y viva
Mañana preguntaré mi nombre en las ciudades
en los muelles, en las poblaciones
mañana recorreré mercados
y edificios a medio terminar
mañana me sentaré a la mesa con todos los verbos
y con un libro de versos recién comprado

PORQUE EN MI CASA OCURRE DE TODO

Aquí se baila al ritmo de las estufas
se canta como los grillos más desesperados
se aprende a desnudar al viento

midiéndonos los colmillos
Porque en mi casa ocurre de todo
y los pocos ratones que existen
están condenados a seguirnos la corriente
unos vestidos de superhéroes
otros haciendo gárgaras
con los bigotes de un gato muerto
Y así como las ampolletas aportan lo suyo
las sábanas también observan
más allá de sus narices
y ven miles de piojos sentados en el patio
y pulgas tomando sol
entre las patas de una gallina
y caracoles reunidos en una gota de champagne
cuando la tarde estira sus piernas
por encima de los vivos
Pero nos faltan aún las bisagras
y algunas flores que no han sido entrevistadas
y están las escaleras y el ropero de tres cuerpos
y aquella hormiga pacifista
con sus dotes de gran oradora
Y no se asusten si a ratos quedamos a oscuras
son los zancudos que apagan la luz
y vuelan con su coreografía hacia otra parte
Porque en mi casa ocurre de todo
y todos tienen derecho a voz y voto
desde el baño a la cocina
desde mi cama al hueco dejado por las arañas
antes de hacer sus maletas
Todos sonríen de alguna manera
y se conforman con lo poco y nada que poseen
Porque en definitiva aquí pueden estar tranquilos
y saben que es peligroso cambiar de domicilio
cuando han logrado el respeto de este pobre poeta
que bien los tiene en su Santo Reino

BAJO AMENAZA DE VIDA

Una mañana salí de mi tumba y grité
"No escribiré otra línea jamás"
y las palabras saltaron de sus asientos
a protestar por lo que ellas creían injusto
Viendo que no obtenían respuesta
se juntaron en secreto durante largas horas
resolviendo por fin declararme la guerra
Como primera medida se tomaron mi casa
echaron candado a mi pieza y a mis muebles
se apoderaron de mis juguetes
de mis libros, de mis papeles
rayaron las murallas acusándome de cobarde
y firmaron una larga lista
para expulsarme del gremio
Viendo que tampoco obtenían respuesta
acordaron una huelga de hambre y de sed
y me advirtieron que sería
hasta las últimas consecuencias
no sin antes, por supuesto
pedirme algunas frazadas
para cubrirse del frío y del viento
y el antiguo tocadiscos de mi padre
para escuchar sus temas preferidos
Yo mientras tanto me divertía a más no poder
con las travesuras de la Pantera Rosa
y bebía cerveza y fumaba a destajo
recostado sobre el sofá más cómodo del planeta
Pero de vez en cuando echaba un vistazo
a mis queridas compañeras de ruta

recordar lejanos lugares, lejanos objetos
recordar algunos rostros
una mujer, un beso, una mirada
una sonrisa que se apagó para siempre
Entonces yo también lloré y reí
y volví a llorar
y quise amigarme con ellas
llevándoles algunas disculpas
y uno que otro refrigerio
Grave error
las malditas me dijeron de todo
Probé suerte de nuevo unos días más tarde
les hablé sobre mi vida
sobre mis dudas, mis temores
sobre la fija idea de dedicarme a otra cosa
en fin, de arrojar la toalla
Entonces las palabras más viejas
las más usadas, las más escritas
aquellas que abrazaron mi causa a ojos cerrados
se sentaron en mis rodillas
y en voz alta, casi entre lágrimas
comenzaron a decir mis poemas a los cuatro vientos
Y allí me quedé en silencio escuchando aquel murmullo
aquel sonido de hojas que jamás tocó la tierra
Allí me quedé en silencio y me vi por primera vez
en esos versos desnudos, en esos versos hambrientos
en los publicados, en los inéditos, en los incompletos
en los que ya no recordaba o no quería recordar
Allí me vi por primera vez
cuando ellos me miraron a los ojos
y me mostraron sus alas para volar por el mundo

MI GATO QUIERE SER POETA

Mi gato quiere ser poeta
y para ello
revisa todos los días mis originales
y los libros que tengo en casa
Él cree que no me doy cuenta
es demasiado orgulloso
para dejar que le ayude
Lleva consigo unos borradores
en los que anota con cuidado
cada cosa que hago y que digo
Ayer no más, en uno de mis recitales
apareció de incógnito entre la gente
vestía camisa a cuadros
y mis viejos zapatos rojos
que no veía hace tiempo
Al terminar la función
se acercó con mi libro en la mano
quería que lo autografiara
y para ello me dio un nombre falso
un tal Silvestre Gatica
Yo le reconocí de inmediato
por sus grandes bigotes y su cola peluda
pero no dije nada
y preferí seguirle la corriente
Luego me deslizó bajo el brazo
uno de sus manuscritos
"Léalos cuando pueda, Maestro" me dijo
y se despidió entre elogios y parabienes
Y sucedió que anoche
y como no lograba dormir
levanté con desgano aquel obsequio
para darle una mirada
Era un poema de amor

la gatita siamés
que vivía a los pies del sitio
Parecía un texto perfecto
tenía fuerza y ritmo e imaginación
y todos los elementos necesarios
para decir que era un gran poema
y sin duda era un gran poema
un poema como pocas veces había leído
Entonces me entró la rabia
y la envidia y la cólera
y me pilló la madrugada
con el texto entre las manos
sin atreverme a romperlo
o a hacerle correcciones
Que Dios me perdone por esto
pero no veo otra salida
mañana echaré mi gato a la calle
y publicaré el poema bajo mi nombre

PEDAGOGÍA INCONCLUSA

El niño le pregunta al padre
si las palabras envejecen
El padre le responde al hijo
que las palabras siguen tan jóvenes
como en el primer día
El niño corre donde el abuelo
para llevarle la buena nueva
Y el viejo abre de golpe
el cajón de las palabras
para que éstas le cuenten el secreto

EL MAGO DE LA SOLEDAD

Las palabras
se recuestan en mi cama
a escuchar
la extraña historia de esa niña
que sacaba agua de sus pechos
para bañar a sus muñecas
Una vez terminado mi relato
y visiblemente afectadas
me confiesan en voz baja
que es el cuento más hermoso
jamás descrito
pero no una razón suficiente
para haberlas reunido
"La razón es lo de menos"
les respondo
"sólo soñaba con verlas
recostadas en mi cama"

CICATRICES DE GUERRA

A veces
cuando me emborracho
las palabras me traen a casa
en un viejo triciclo de madera
Y lejos de quitarme los zapatos
y acostarme
como ocurre en estos casos
me dejan tirado en el jardín
lleno de hormigas
y con la cara pegada

me dicen
y se marchan cantando y riendo
abrazadas
a mi última cerveza

EL CLAN SINATRA

Todos los gatos de mi barrio
son fanáticos de Sinatra
comienzan a tararear sus temas
apenas pongo el CD
y la voz se escurre
entre los techos y las panderetas
A veces me piden
que repita algún single
entonces el sonido de My way
New York o Let my train again
les para los bigotes
y los lanza de cabeza contra los vidrios
Esto no pasa cuando leo mis versos
se estiran, bostezan
miran para otro lado
o conversan entre ellos
en un acto lamentable
de ignorancia y sabotaje
"Ustedes no me comprenden"
les digo
Y vuelvo a encender el CD
para que cante Sinatra
y esos gatos se llenen de poesía

Mario Meléndez (Linares, Chile, 1971). Estudió Periodismo en la Universidad La República de Santiago. Entre sus libros figuran: *"Autocultura y juicio"* (con prólogo del Premio Nacional de Literatura, Roque Esteban Scarpa), *"Apuntes para una leyenda"* y *"Vuelo subterráneo".* En 1993 obtiene el Premio Municipal de Literatura en el Bicentenario de Linares. Sus poemas aparecen en diversas revistas de literatura hispanoamericana y en antologías nacionales y extranjeras. Ha sido invitado a numerosos encuentros literarios entre los que destacan el Primer y Segundo Encuentro de Escritores Latinoamericanos, organizado por la Sociedad de Escritores de Chile (Sech), Santiago, 2001 y 2002, y el Primer Encuentro Internacional de Amnistía y Solidaridad con el Pueblo, Roma, Italia, 2003, donde es nombrado Miembro de Honor de la Academia de Artes y Letras de Roma. A comienzos del 2005 es publicado en las prestigiosas revistas "Other Voices Poetry" y " Literati Magazine". Parte de su obra se encuentra traducida al italiano, inglés, francés, portugués, rumano, persa y catalán. Actualmente trabaja en el proyecto "Fiestas del Libro Itinerante".

Otoño 2005

Tema Abierto
Editor: Fabián Banga
2 de enero del 2006

Sor Juana Inés de la Cruz: The Mexican Baroque as Portal (pdf file)
by Gloria B. Clark, Penn State Capital College

The form and function of animal codes in the Popol Vuh: keys to unlocking the precolombian indigenous world view (pdf file)
by David L. Nielson, Weber State University, Ogden, Utah

DON SER Y DON NO-SER (pdf file)
por Marcos Winocur

Un poema de Sergio Manganelli (pdf file)
La patria...

Dos poemas de Luisa Futoransky (pdf file)
Soportales
Luminarias

Imágenes, de Luisa Futoransky

Audio: "Para ir" (mp3 file) [Tema de Luis Alberto Spinetta]
por Fernando G. Fritier de su trabajo *Imaginario*

Imágenes

Jesus Said, por Luisa Futoransky

Lux 1, por Luisa Futoransky

Sor Juana Inés de la Cruz: The Mexican Baroque as Portal

Fuente: everba.org/fall05/sorjuana_gloria.pdf | Edición: Otoño 2005 | Fecha: 2005-10-01

(Extraído de archivo PDF original - páginas reproducidas a continuación)

Gloria B. Clark
Penn State Capital College
200 University Drive
Schuylkill Haven, PA 17972
gbc3@psu.edu

Sor Juana Inés de la Cruz: The Mexican Baroque as Portal

Mexican churches of the colonial period were often built and decorated in the Baroque style, which demonstrated both the religious sentiment of the people and the wealth of the church (Burkholder 177). Mark Burkholder notes in his history, *Colonial Latin America,* that "The Baroque period, roughly the seventeenth and early eighteenth centuries in Latin America, was marked by great technical skill, exuberance in decoration and a concern for the fabulous and supernatural" (227). Octavio Paz, the Mexican poet and winner of the Nobel Prize for literature (1990), commented on this excess by explaining that, "It has often been said. . . that the Mexican baroque was an exaggeration of the Spanish models" (qtd. in *Poems, Protest* xxxi*).* Baroque artists aimed to produce a visual sense of movement in their art. The overall effect to the visitor was important, not the small details. It was in the details of these structures however, that secrets were hidden from all but the discerning eye. Near Puebla, Mexico, are two churches which demonstrate the overwhelming power of baroque onamentation. The churches of Santa María Tonanzintla and Acatepec are alive with thousands of cherubs, angels and other figures which reflect the indigenous roots of their craftsmen. Even the name of one of the churches, *tonanzintla*, refers to "earth mother," and shows an integration of the indigenous and the Spanish faiths, as Santa María is the Spanish name for Mary, the mother of Jesus, and *tonantzin,* the Aztec goddess of the earth. During the colonial period, many of the churches in Mexico were built by an indigenous labor force which took the opportunity to express itself in often very

personal terms. Those ever-present details reveal to the keen observer, figures with indigenous features and the flora and fauna of the "new world." The expression of the Spanish Baroque, therefore, took on a new character in which one world informed the other.

The Baroque form, however, was not limited to architecture; the literature of the new world expressed the Baroque "pushing of the limits," as well. Octavio Paz has noted that the literature of the "new world" built on and changed continental models: "Indeed, like all imitative art, the poetry of New Spain attempted to surpass its models; it was the extreme of baroqueness, the apogee of strangeness," (qtd. in *Poems, Protest* xxxi). It became a literature so filled with complex allusions and conceits, that it resembled the ceilings in Puebla. It would be easy, as readers of the twenty-first century, to dismiss the excesses of the seventeenth century Spanish Baroque as artificial ornamentation, as well as artistic or linguistic exaggeration. It is true that writers of baroque forms were known for their complicated figures of speech and the overabundance of their descriptions; it is interesting, then, that a nun living in Mexico, and writing within the walls of her isolated and simple cell would choose to chart the journey of a soul in a form so nearly inaccessible and hidden from view by the twists and turns of a phrase. Within the poetic twists and turns of "*Primer sueño*" ("First I Dream"), Sor Juana Inés de la Cruz has hidden, from casual glances, the quest of the soul for knowledge.

Sor Juana Inés de la Cruz began her life in 1651 as the illegitimate daughter of Doña Isabel Ramírez de Santillana, a humble beginning which would dictate the path her life would take. She would have had to decide between the convent or marriage, the latter made all the harder by her lack of dowry. By all reports that are available to us today, Sor Juana was a singularly beautiful and intelligent child who grew into an attractive and intellectually gifted

woman. She spent time in court as the lady-in-waiting to the Countess of Mancera, who was willing to sponsor her because of her beauty and ability. Life at court, however, did not challenge her intellect and we learn through her own writings that she yearned for a sheltered place where she could pursue the intellectual life without interruption. To that end, she entered the convent where she lived out most of her adult life, always recognized both by the church and the community as a brilliant thinker and prolific writer. In the convent, however, Sor Juana was not immune from the ramifications of being an educated woman in an epoch that did not value education for all, for she soon found herself in a contest of wills with a church hierarchy which was structured to keep women silent.

Of all of the writing that Sor Juana produced (some 26 plays, 70 poems, and approximately 20 miscellaneous works), she reports that the poem, "Primer sueño," a *silva* of nine hundred seventy-five verses, was the only piece she wrote for her own pleasure. Licia Fiol-Matta, in her article "Visions of Gender: Sor Juana and the *First Dream*" notes that Sor Juana has crossed over a line in this work, from public writing to the very private, "In the *Dream*, her 'scrap of paper' that she has written 'for herself,' lie the first insinuations of an author who considers her writings to be her own" (355). This extraordinary poem was written in a style which imitated one of the contemporary poets, Luis de Góngora of Spain. Góngora's style was highly intellectual and crammed to overflowing with detailed descriptions, allusions to mythology, as well as complex Latinisms. University students of the day were fond of reading and quoting Góngora in order to prove their academic proclivities. It is no wonder that a nun in Mexico, who spent her life in study, would also be attracted to the intellectual discourse in Góngora's writing; especially a woman who desired an education so much that she once

proposed to dress as a boy in order to attend the university (a desire soon quelled by her mother). Sor Juana specifically chose this extremely intricate form to be the vehicle to carry her deepest thoughts about the journey of the soul. Of course, we will never know exactly why she entrusted her revelations about the soul to this complex and convoluted form, but we can interact with the poem in order to experience the special nature of its form and means of communication. The poem is a *silva*, which is a traditional Spanish verse form consisting of seven and eleven syllable lines, with no proscribed rhyme scheme. Within the strictures of this form, Sor Juana used many of the techniques she learned from reading Góngora, such as an inverted word order which mimics Latin, the use of mythological figures, complicated allusions, metaphors and descriptions. Spanish Baroque literature in general presents a multilayered approach to expression which is characterized by paradox, contradiction, and contrast, particularly of light and dark. The images and descriptions often employ exaggeration. Writers of this Baroque style were lovers of language, who often concealed meaning within intricate anagrams, word plays and symbols. Otis Green in *Spain and the Western Tradition*, notes that writers of the baroque style ". . . were no longer concerned solely with communicating an experience, they were also concerned-often more so-with fabricating a novel, attractive object, a dainty device" (209).

"Primer sueño" or "First Dream," which has also been translated as "First I Dream" (*Poems, Protest* xxxviii) due to the possibility that the word *sueño* in Spanish could be the noun, "dream," or the verb *soñar* in the first person, hence, "First I Dream," is a long narrative poem which begins with the world going to sleep. Octavio Paz, in his definitive biography of Sor Juana, divides the poem into three main sections; "The Sleep," "The Voyage," and "The Awakening" (Paz 368). In the section referred to as "The Sleep," readers encounter first the

sleep of the world, then the sleep of the body. The section on the sleep of the body includes an inventory of the organs of the body which keep working during sleep. Finally, sleep claims all. During sleep, the body communicates with the senses through humors and vital spirits (Paz 370), and the rational soul is free. The soul then ranges through the universe in a vain attempt to encompass it, realizing that it is an impossible goal. However, the soul is so overwhelmed by the diversity of the universe that it cannot reason, founders in line 566 and washes up on the mental shore of the vast sea of complexity. Nearly spent, the soul reasons that the universe is too vast and labyrinthine to be understood all at once. Perhaps the best way to comprehend something so daunting, is to take one part at a time and understand each element in turn, beginning with the simplest form of life in the sea. The enumeration proceeds, but soon yields frustration because reason cannot reveal even such things as the shape of a flower (line 730), or the wayward course of a spring (line 714). The soul realizes that the task, monumental as it is, would be even greater if there were no center, if human could not struggle for union with the Divine. The soul hesitates again, but renews itself by remembering the ancient story of Phaeton, Apollo's son who drove the chariot of the sun, who wanted to make his name, even in ruin (line 810). But the soul's journey is hindered because the body is waking up, the images flee like those of a magic lantern on the wall (line 875). The sun battles its way back into the world, and the body awakes to a world of light.

The theme of this poem, the journey of the soul, was not a new one, even in Sor Juana's time; there had been many authors who expressed their beliefs about the soul. Paula Findlen, in her review essay, "Ideas in the Mind: Gender and Knowledge in the Seventeenth Century," found parallels in a number of women philosphers, for instance, "Reading the recent editions of early

modern women's writings together, it becomes apparent that the relationship between the mind and the body was a topic of special interest to women philosophers. . .” (188). Sor Juana, however, approached this theme in new ways. First of all, she declared that the soul does not have a gender. The soul in her poem, which leaves the body and goes on a journey among the stars is neuter; an important concept for a woman who observed first-hand the deep grief that gender can cause. Living as a nun under the heavy weight of the male-dominated world of the Roman Catholic Church, she personally experienced the pressure that could still the feminine voice. The neuter soul in her poem is free from gender-related bonds which restrict its reach. At the same time, the soul in “*Primer sueño*” is also free from earthly limits as it pursues its spiritual journey through space and time. In the last line of the poem, she returns to her body with the words, “*yo despierta.*” Stephen Hart, in “Is Women’s Writing in Spanish America gender specific?, characterizes Sor Juana’s worldview within his discussion of her play, *El Narciso*. Hart concludes that, “In Sor Juana's world-vision, thus, a harmonious relationship between the sexes is impossible and can only be transcended through the transfiguring role of Christianity's redemptionism” (341-2). It can be said that, the male dominated institution provided the structure, i.e. i.e. prayers and meditation that set the genderless soul free.

In fact, the practice of the church in the New World encouraged just such mystical union with the divine. Brian Larkin, in “Liturgy, devotion and Religious Reform in Eighteenth-Century Mexico City” notes the relationship between liturgy and mystical union with the divine:

> Liturgical piety was a central feature of Spanish Catholicism in colonial Mexico. Through the orchestration of symbolic actions that recalled the life and death of Christ or the saints, Catholics constructed mystical "unions" with divinity, collapsing time, invoking

> the mystical but real presence of the holy figures imitated, and participating in salvation history. Liturgical devotions rested on the belief in the real presence of divinity—that divinity could inhere physically or mystically in objects and actors within the world. The real presence of divinity in turn constructed and rested upon an epistemology that united the sign and signified—an epistemology in which the sign did not simply bring to mind but instead truly made present what it signified. (510)

There are three prominent figures in the poem, the body at rest, the rational soul, and the creator. Each of these is delineated through the use of multiple layers of meaning, much like Baroque architectural ornamentation, which applied layer after layer of figures and symbols. The layers, however, strengthen rather than obscure the relationship between these figures. To construct the layers in this poem, Alan S. Trueblood lists the following fragments used by Sor Juana: myths from Ovid's *Metamorphoses*, Pliny's *Natural History*, Roman poetry, atmospherics, cosmology, physiology, St. Thomas, Galen, Aristotle, the Great Chain of Being, Plato, two wonders of the ancient world; (the lighthouse at Alexandria and the pyramids), optics, physics, geometry, law, public policy, natural phenomenon, as well as literary conceits (23).

The opening lines of the poem immerse the reader immediately into the intricacies of the Baroque style as Sor Juana describes the coming of night and the resultant sleep of the body as "Pyramidal, doleful, mournful shadow born of earth, the haughty culmination of vain obelisks thrust toward the Heavens, attempting to ascend and touch the Stars. . ." (Protest 79). In this image, night is not imposed from the heavens down, but rather comes from the earth itself, and is described in geometric or architectural terms. In Sor Juana's time, the use of Egyptian imagery was very common, but we should not lose sight of the fact that the New World had its pyramids

as well, built by both the Mayas and the Aztecs. The ancient people studied the heavenly bodies, as archaeologists have found evidence at many Mexican sites, including Chichén Itzá in the Yucatán and at Xochicalco near Cuernavaca. These ancient pyramids and structures were a means of communicating with the gods. Sor Juana's immediate reference to the pyramids sets the scene for the soul's quest for knowledge later in the poem.

Sor Juana imagines nightfall and preparation for sleep as both a mythological and physical phenomenon. She calls on such figures as Nyctimene, the daughters of Minyas, Ascalaphas, and Harpócrates, each having a role in ushering in the coming of night. In the physical realm in lines 80-85, the wind and the sea prepare for night. The breeze is so calm that it doesn't stir an atom, for fear that even the slightest sound would disturb the calm. The sea itself has settled and the fish, those creatures without words, are twice dumb; once in life and once in sleep.

Sleep becomes the equalizer because all are subject to its power, which equates "the roughest homespun cloth with fine brocade" (line 191). The human body in sleep appears as a "mortal shell" (line 200-1), a "cadaver" (201), and "dead in life" (203). The body, although dead to life still carries on its vital functions, which Sor Juana inventories: the heart, the lungs, and the digestion, all working involuntarily to pass on the vital vapors which keep the brain alive. In Sor Juana's time, medical science theorized that during sleep the body released spirits and humors, or vital fluids responsible for health and well-being, to the soul (Paz 370) . Her descriptions of the workings of the body reflect a mechanistic view of human physiology (José Gaos qtd. In Paz 370) with the heart as a human watch, a vital balance wheel; the lungs become bellows, a magnet for wind, an aqueduct (conduit); the stomach, described as a "competent and scientific

laboratory", "Vulcan's furnace," and a "cauldron of human heat" (lines 200-260). These images blend together to present a living picture of the body at rest.

With the body thus occupied, the rational soul is free to follow its desire, to observe and understand the workings of the world, ". . . the soaring intellect that now, unchecked, measures the vastness of the Sphere, observes the harmonious, though richly various, rotation of heavenly bodies. . ." (lines 302-305). The soul is described as a "beauteous essence and discarnate being" (line 293) which can be symbolized by the pyramid shape which moves continually upward, as ". . . the striving flame burns upward toward the Heavens, a blazing pyramid, is, too, the human mind mimics that model and climbs. . ." (Lines 404-408). Also in line 424, Sor Juana refers to the "sublime pyramid of the mind" in which the soul found itself housed. She contrasts here the human constructions of the pyramids and the Tower of Babel with the position of the soul. The architects wanted to reach the heights with their designs ever pointing upward, but their reach was short, compared to the soaring of the soul. As it ascends through the universe, ever higher and higher, the soul is joyful and content, but also constantly marveling, astonished by the diversity and profusion and grandeur of all creation (435-451). The soul, in throwing itself to the greatest heights and opening itself to the immensity of creation becomes overwhelmed "(bewildered by such rich profusion, its powers vanquished by such majesty)" (line 451-452) and "with cowardice withdrew" (line 453). The soul, which before was strong and joyful is in line 479, "indecisive," "its intellectual faculties dulled," (line 482) that "weakened faculty" (line 501) finds itself "dazed by the enormity of all that lay before her eyes" (line 541).

Sor Juana's images open a space for us to contemplate the soul in its effort to attain knowledge. Octavio Paz states that Sor Juana's beliefs were a combination of neoplatonism and

scholasticism (370). The poem specifically shows the struggle between faith and reason which was a characteristic of the age. A look at the time period reveals an age of nascent scientific discovery. People interpreted the world in terms of reason, through what Mark Burkholder, in his history of Colonial Latin America, calls "rational inquiry and measurement" (227). In Mexico there was, he notes, an ". . .inherent tension between the competing claims of reason and religion" (227). Scholasticism was a school of thought which formed the basis for education in the Middle Ages. The philosopher Boethius set the tone for the school with his work *The Consolation of Philosophy* in the sixth century in which he exhorted his readers "As far as you are able, join faith to reason" (Britannica 3). This conjunction of "faith and reason" (Britannica 4) became the very foundation of scholasticism, as writers and thinkers carried the argument in many directions. Although as a school, scholasticism ended with the Renaissance, its influence continued. In the sixteenth century, two Spaniards, Francisco de Vitoria and Francisco Suárez brought scholastic thought into its "Silver Age" (Britannica 12).

We return to the soul in Sor Juana's poem and note that it undertakes the path of reason in order to understand the universe around it. Failing that, the soul resorts to a logical categorization of the universe, following Aristotle's ten categories from his work, *Organon*, "in the first treatise, the 'Categories,' Aristotle gives a classification of all concepts, or notions according to the classes into which the things represented by the concepts, or notions, naturally fall" (Catholic Encyclopedia, "Aristotle" 4). Aristotle's theory of understanding the world is to ascend from the smallest part toward the universal (Catholic Encyclopedia, "Aristotle" 3). This system soon proves to be overwhelming for the soul in the poem, because reason cannot understand even the smallest element of the universe.

The object of all this striving is God, the Creator of the universe, for as Sor Juana says in line 696-699:

> Perhaps more blessed than other forms
> it was designed that
> Man, through loving Union
> should join with the Divine.

Sor Juana describes the Creator in various ways throughout the poem. We first find reference in line 295 where the poet sees creation as made in the image of Creator or "high Being" and recognizes and "treasures" the "spark of the Divine" it holds within itself. The "spark of the Divine" is a reference to the first century Gnostic belief which holds that each human shelters part of the divine light and that the ultimate goal of the Gnostic was for that divine light to re-merge with the godhead.

Following the imagery of the upward pointing pyramids, Sor Juana describes the Creator as the "Prime Mover, or First Cause" (Line 409). In this instance she followed Aristotelian terminology, as we find that Aristotle discusses the idea of the "first mover" in *Metaphysics,* where he says "The first mover, then, exists of necessity. . ." (146). If the universe exists, then there had to have been a "first cause." Sor Juana continues in this section to describe the "Prime Mover" as a center point "toward which all lines are drawn," a circle whose circumference contains all "essence" (Lines 409-411). This description of the Creator is a theory found in a number of Sor Juana's writings. Octavio Paz states that this the description of God as a circle whose center is everywhere echoes Nicholas of Cusa (374), a 15th century Cardinal of the Roman Catholic church who was a both a mathematician and a patron of "experimental knowledge"

(Britannica, "Scholasticism" 5). However, Aristotle, in *Metaphysics,* Part seven, also spoke of the First Cause in terms of a circle, "[The eternal mover originates motion by being the primary object of desire.]. . . There is, then, something which is always moved with an unceasing motion, which is motion in a circle" (145). Sor Juana's spirit, following the symbolism of the pyramid, climbs ever higher toward that "Prime Mover."

Two of Sor Juana's images of the Creator are Trinitarian, that is, refer to the Father, Son and Holy Spirit. In Line 654-658 she calls on ". . . the supreme and marvelous triadic combination," and again in Line 675 she refers to ". . . the Three in One, the Wondrous Maker . . ." The use of the Trinitarian doctrine demonstrates that the author was, on the one hand, well within the borders of Roman Catholic orthodoxy at that time. However, at the same time, she pushed those borders in order to express her position as an intelligent woman living in a time period which did not allow women freedom of intellect. Her poetry delineates both her struggle and the perimeters of her life of faith.

Sor Juana describes attributes of the Creator in Line 670 where she credits the creation of the "inner qualities" to the All-knowing, All-powerful Hand. This metaphor alludes to the work of creation and again mentions the circle, this time "joining Heaven with Earth" (Lines 671-2). There are other metaphors, such the "Divine" in Line 699, a word often used to describe the Creator, coming from the Latin word *divinus* or *divus*, meaning God or deity.

The Baroque language of this poem creates a magnificent and elaborate portal through which we can pass to experience the soul's journey toward discovery and understanding of the Creator and creation. It is interesting that in 1680 Sor Juana was commissioned to design a real portal, a triumphal arch, for the entrance of the new Viceroy of New Spain, don Tomás Antonio

de la Cerda into the cathedral in Mexico City. This arch, constructed of wood, cloth and plaster, reached about thirty yards in height and took a month to complete (Paz 156). The surface of the structure was completely covered with paintings and inscriptions which drew on a complex blending of mythology, history and current events to form an overall allegory of the life of the viceroy. This archway represented his life in a three dimensional sense, just as the poem, "First Dream" becomes a spiritual archway for the reader to enter the intellectual and religious life of Sor Juana Inés de la Cruz.

Works Cited

Aristotle. *The Pocket Aristotle*. W.D. Ross, Trans. New York: Washington Square Press, 1968.

"Aristotle." *The Catholic Encyclopedia*. Online. New Advent. 16 February 2001.

Burkholder, Mark A. and Lyman L. Johnson. *Colonial Latin America,* second ed. New York: Oxford University Press, 1994.

Fiol-Matta, Licia. "Visions of Gender: Sor Juana and the *First Dream*." *Nepantla: Views from South* 4:2 (2003) 345-374.

Findlen, Paula. "Ideas in the Mind: Gender and Knowledge in the Seventeenth Century." *Hypatia* 17:1 (2002) 183-196.

Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.

"Gnosticism." *The Catholic Encyclopedia.* Online. New Advent. 19 February 2001

Green, Otis. *Spain and the Western Tradition Volume* I. Madison: University of Wisconsin Press, 1968.

Hart, Stephen M. "Is Women's Writing in Spanish America Gender Specific?" *Modern*

Language Notes 110:2 (1995) 335-352.

Larkin, Brian, "Liturgy, Devotion, and Religious Reform in Eighteenth-Century Mexico City." *The Americas* 60:4 (2004) 493-518.

"Magic Lanterns." *Adventures in Cybersound.* Online. Cinemedia. 15 January 2001.

Paz, Octavio. *Sor Juana*, *or the Traps of Faith.* Margaret Sayers Peden, Trans. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

"Scholasticism." *The Catholic Encyclopedia*. Online. New Advent. 16 February 2001.

"Scholasticism." *britannica.com*. Online. Britannica.com. 16 February 2001.

Sor Juana Inés de la Cruz. *Poems, Protest and a Dream*. Margaret Sayers Peden, Trans. New York: Penguin Books, 1997.

Sor Juana Project. Online. Dartmouth. 20 September 2000

The form and function of animal codes in the Popol Vuh

Fuente: everba.org/fall05/popolvuh_david.pdf | Edición: Otoño 2005 | Fecha: 2005-10-01

(Extraído de archivo PDF original - páginas reproducidas a continuación)

The Form and Function of Animal Codes in the *Popol Vuh*:

Keys to Unlocking the Precolombian Indigenous World View

by David L. Nielson, Weber State University

Animals are universal symbols that are key to human efforts to represent reality with language. All cultures have different perspectives concerning the importance of animals. Animals behave very much as we do, probably for very similar reasons. They, like us, are interested in acquiring territory and status. One can assume that primitive humans also thought animals resembled them, but they did not know what motivated them. In time, human ideas about animals were reflected in religious rituals, literature, and art.[1]

John Berger's *Why look at Animals?* was first published under the title "Animals as Metaphor" in 1977. In it, he wrote that "it is not unreasonable to suppose that the first metaphor was animal." He refers to Rouseau's *Essay on the Origins of Languages* and to Lévi-Strauss's *Totemism* in support of his views.[2] The idea that animals are metaphorically indispensable to humans has certain attractions, because it proposes a relation between humans and animals which is not necessarily an exploitative one, nor one which works by denigrating animals. It is "anthropomorphic" attributing through carelessness or convenience all manner of human motives to the animals. Metamorphosis or metempsychosis, an integral feature in the development of religions, was relegated principally to "mummings" which was a ritual that included the practice of humans putting on animal skins or head of beasts.[3] This practice extended into religous narration to include, combine, compare and contrast humans and animals.

---

[1] See Beryl Rowland's *Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1973.

[2] John Berger, "Animals as Metaphor", *New Society*, (March, 1977): 505-518.

[3] Roys, Ralph L. *Ritual of the Bacabs: A Book of Maya Encantations*. University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, 1965.

The study of the form and function of animals in a sacred book can serve as an interpretative strategy to unlock the world view of a specific culture.

The most important and complete, existing precolombian historical-religious text of the American continent is the *Popol Vuh*, the Maya-Quiché sacred book of life. The *Popol Vuh* contains religion, mythology, traditions and history of the Maya-Quiché.[4] The language and literary style, the philosophy, and the life it reveals show the Quiché had reached a high degree of learning and religious and cultural progress.[5] The narrative trajectory of the *Popol Vuh* contains four sections or books. It begins with the Maya civilization's creation myth, followed by the stories of the Maya Hero Twins Hunahpu and Xbalanque, who are prominent figures of Maya mythology. The book continues and ends with details of the foundation and history of the Quiché Kingdom.

The best known and most complete manuscript of the *Popul Vuh* is in the Maya-Quiché language. After the Spanish conquest, the sacred books of the native inhabitants were destroyed and the use of native script was forbidden. Near the end of the seventeenth century, a priest named Francisco Ximénez, in the Guatemalan town of Chichicastenango, was shown a version of a sacred native text. Instead of burning it, Father Ximénez made a copy of it, and added a translation into Spanish.[6]

Many studies have been published on the *Popol Vuh*, but none has addressed the important role that animals play in the composition of the text and the elaboration of the narrative. There are approximately 30 different types of animals incorporated into the entire

---

[4] Thompson, John Eric Sydney. *Maya History and Religion*. University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, 1970.

[5] This copy was found in a corner of the University of San Carlos library in Guatemala City, by Abbé Brasseur de Bourbourg and Carl Scherzer in 1854. They published French and Spanish translations a few years later, the first of many translations that have kept the *Popul Vuh* in print ever since. The original Ximénez manuscript is now in the Newberry Library in Chicago.

[6] Tedlock, Dennis. *Popol Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. Touchstone Books (1996).

Popol Vuh text, including most existing insects, reptiles and mammals. The format of this study will combine a narrative sequencing of the animals, as they appear in Book II, with an analysis of their form and function.

Book II narrates the adventures of the Maya Hero Twins, Hunahpu and Xbalanque. This narration includes essentially nine stages of sequencing, including their: 1) conception: owls; 2) birth: ants; 3) development: birds, monkeys; 4) journey to the underworld: mosquito; 5) series of tests in the underworld; 6) death and resurrection; 7) performed miracles of destruction and regeneration; 8) defeat of the underworld Lords; 9) success and transformation into the Sun and Moon. In each major phase of the narrative sequence, animals play an active role in enabling the Hero Twins to achieve victory.

In Maya mythology and the *Popol Vuh*, Hunahpu was a son of Hun Hunahpu and Blood Moon, and the older twin to Xbalanque; the two were the Maya Hero Twins. In the underworld, Xibalba, when their mother spoke with the decapitated head of their father in a tree, the skull spit on the virgin girl's hand and the twins were conceived in her womb. She was to be sacrificed, but was able to deceive the Lords of the Xibalba with the help of owls.[7]

This first act of deception would engender the twins and influence their actions and strategies in the future. As a result of the miraculous conception, the twins would become half gods or semi/demi-gods. They would have extroardinary powers and would be able to communicate with and manipulate the animals to achieve their goals. Deception is a consistent devise the twins employ to outwit their adversaries and animals assist them consistently.

The twins used their powers one day to hurry their farming chores for their grandmother. However, the next day they returned to find their work undone by the animals of the forest. Upon completion of their work the second day, they hid and waited, and when the animals returned they attempted to catch or scare them off. Most of the animals escaped, but the mouse they

[7] Thompson, John Eric Sydney. *Maya History and Religion*. University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, 1970.

captured, and burned his tail in revenge. That is why mice today have no hair on their tails. In exchange for mercy, the mouse revealed a critical secret: the ballgame equipment of their father and uncle was hidden in the attic by their grandmother.

When the twins started to play ball in the court, the Lords of Xibalba were intrigued again by the sound, and sent a message to the boys to come to Xibalba and play in their court. Their grandmother relayed the message by telling it to a louse, which was swallowed by a toad, which was swallowed by a snake, which was swallowed by a falcon. In this narrative sequence, a series of animals coordinate their efforts to convey the grandmother's message, and serve literally and figuratively as a means of transportation. The fact that the toad was hit and stepped on in order to vomit the louse/insect with the original message, explains the current physical form of the toad.

In the first part, the birth and formation of the twins, the owls begin the interaction by saving their mother. The ants do not eat them as babies. They are able to free themselves from the tyranny of their older brothers by changing them into monkeys. The capture of the mouse enables them to realize their destiny. The insect, frog, snake and hawk form a formidable chain of message transport. The mosquito delays their grandmother and reveals the names of the underworld lords.

The mouse was the only animal that Hunahpu and Xbalanque caught. They burned its tail. At this point in the narrative, the mouse becomes the most important animal in the sense that it revealed to them their destiny by explaining the destruction of their fathers and the existence of the ball-court equipment. The youths compensated the mouse with food. A recurrent tendency within the *Popol Vuh* is to explain the cause of existing animal forms and physical characteristics: the short tail of the rabbit and deer and the hairless tail of the mouse

By using animals the twins defeated most of the underworld tests. The Lords of Xibalba were disappointed at the twins' success, until the twins were put inside of Bat House. They hid inside their blowguns from the deadly bats, but Hunahpu looked out to see if dawn had come, and was decapitated by a bat. The Xibalbans were elated that Hunahpu had been killed.

However, Xbalanque called upon the beasts of the field, and from a tortoise configured a replacement head for Hunahpu. Though his original head was used as the ball for the next day's game, with the help of a rabbit the twins were able to exchange the tortoise head for the ball, retrieving Hunahpu's real head and resulting in an embarrassing defeat for the evil Lords.

In the second part, the series of deadly tests, animals prove crucial as instruments and vehicles to their survival. The fireflies and bird feathers appear like lighted tobacco. The ants cut and retrieve the protected flowers. The jaguars are subdued and convinced to not harm them. The bat kills one of the twins, but with the help of the vulture, the tortoise and the rabbit, they are able to deceive the evil lords and bring him back to life.

The vulture blackened the sky four times by opening its wings when Xbalanque was carving Hunahpu's head. Here, the buzzard functions as a creative and clandestine force that enables the revival of Hun Ahpu. The Tortoise was the animal that Xbalanque chose to replace Hunahpu's head. The tortoise functions literally and figuratively as the temporary instrument that enables the Hero Twins to succeed. The Rabbit switched Hunahpu's real head with fake one and enabled his revival.

The Lords of Xibalba still wanted to destroy the twins. They built a fire oven and again called the boys, thinking to trick them into the oven and to their deaths. The twins realized that the Lords had intended this to be their defeat, but they let themselves be burned in the oven, killed, and their bones were ground into dust and thrown into a river. This was a part of the plan by the boys, and when thrown into the river, their bodies regenerated and resurrected, first as a pair of fish, and then as a pair of young boys again.

Unrecognized, the resurrected twins remained in Xibalba. Rumors of their transformation from fish spread, as well as descriptions of their dances and the way they entertained the people of Xibalba. They performed many miracles, setting fire to homes and then bringing them back from the ashes, sacrificing one another and rising from the dead. Fascinated by the acts of destruction and regeneration, the Lords of Xibalba, demanded that the miracles be performed upon them. The twins responded by killing and offering the lords as a sacrifice, but did not bring

them back from the dead. As a punishment for their crimes, the realm of Xibalba was no longer to be a place of greatness, and the Xibalbans would no longer receive sacrificess from the people who walked above on the Earth. Having accomplished their mission, the twins left Xibalba, climbed back to the surface of the Earth and were transformed into the Sun and the Moon.

In the last section, the return of the twins and their defeat of the underworld lords, the fish are their first step in regeneration and the dog is the first victim sacrificed and brought back to life. Wanting to imitate this experience, the lords of Xibalba are ultimately deceived and defeated. The evolutionary life cycle is reflected in the sequence of rebirth and regeneration of the Hero Twins, this process begins with fish.

In the literature on human-animal relationships, there have been many important contributions by scholars working in different areas and within different theoretical and disciplinary perspectives in Latin America. However, the body of work that has generated the most interest and controversy within the discipline of anthropology is Claude Lévi-Strauss's four-volume study, *Introduction to a Science of Mythology* (1969, 1974, 1979, 1981). [8] These volumes have made at least two lasting monumental contributions to American Indian studies: first, the collection, into a single set of volumes, of over 800 myths, the majority of which are from South America; and second, Lévi-Strauss has firmly placed animals in the foreground of American Indian studies.[9]

The book *Animal Myths and Metaphors in South America* (1985), edited by Gary Urton, is a collection of important essays that deal with the following questions: What similarities and differences do humans see between themselves and animals? Why do people commonly make metaphorical comparisons between themselves and animals? And to what degree are people's

---

[8] Lévi-Strauss's study of the mythological systems of the Tropical Forest Indians is perhaps the single most important modern document in the comparative study of South American Indians.

Hausman, Gerald. *Meditations with Animals: A Native American Bestiary*. New Mexico: Bear & Company, 1986.

attitudes and beliefs about animals parallel to or contingent upon their attitudes and beliefs about human beings and human society?

Steve Baker explores the positive and negative connotation of animals in images in his insightful book *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation* (1993). Baker puts forth the hypothesis that the dualistic thinking expressed in binary oppositions is the main problem concerning negative animal associations, they invariably represent the negative term in the opposition: "the Other, the Beast, the Brute." The occasions on which they serve a more positive metaphoric role are generally ones which cannot be cast so readily into binary terms. (18-20).

The social nature of the cosmological metaphor has been the subject of academic debate for many years. Levy-Bruhl offered the first classical analysis when he originally brought the issue to general attention in his first work, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieres* (1910). In this study, Lev-Bruhl uses as subjects the Bororo of Central Brazil and their saying "We are red macaws." He took this and other Bororo material from Steinen, whose work on the Indians of Central Brazil had appeared in 1894.[10] The critical passages in Levy-Bruhl are the following:

> The Bororo...boast that they are red araras (parakeets). This does not merely signify that after their death they become araras, nor that araras are metamorphosed Bororos, and must be treated as such. It is something entirely different. The Bororos give one rigidly to understand that they are araras at the present time, just as if a caterpillar declared itself to be a butterfly. It is not a name they give to themselves, nor a relationship (parenté) that they claim; what they desire to express by it is actual identity...

[10] Van Baaren observes in his article on the same subject (1969), that Levy-Bruhl probably used the second edition (1897).

> All communities which are totemic in form admit of collective representations of this kind, implying similar identity of the individual members of a totem group and their totem. (1966, 62)

Levy-Bruhl raises some of the most complicated issues in the analysis of figurative language and belief systems. His comment that the Bororo statement reflects the "actual identity" between clansmen and their totems is the logical essence of any totemic system. However, Lévi-Strauss offers the view and analysis of such systems in terms of symbolic, figurative meanings.

Throughout the *Popol Vuh*, animals are consistently compared with humans, and in most instances, the qualities, characteristics and actions of the animals, reflect a similar belief or world view of the American indigenous society. This type of anthropomorphism is common and key to the indigenous world view. Unlike the European-Judeo-Christian perspective that maintains a binary view that "we" are humans and animals are the "other." The Native American and Maya-Quiché perspective perceived humans and animals as equal components and participants in the life cycle. In the *Popol Vuh*, it can be observed that in narrative sequencing of the Hero Twins' adventures, that animals play an intrinsic and extrinsic, metaphoric and symbolic, actively engaged role in their success. They function as co-conspirators and mythological-symbolical vehicles by which the Hero Twins achieve ultimate success.

In a recent essay "Animality, Humanity, Morality, Society" the anthropologist Richard Tapper presents a cross-cultural perspective on evidence of totemic thought. Tapper suggests that this process of distinction and opposition need not invariably present a negative image of the animal.[11] Tapper suggests that this process of distinction and opposition need not invariably present a negative image of the animal. Tapper's essay, which opens with an interdisciplinary

[11] Richard Tapper, "Animality, Humanity, Morality, Society," in *What is an Animal?*. edited by Tim Ingold (London: Unwin Hyman, 1988): 49-61.

selection of quotations dealing directly or indirectly with the animal as metaphor, also recognizes a distinction between positive and negative convention:

> Animals, or rather cultural constructions of them, are used as metaphors...in two rather different, even contradictory, ways. Sometimes certain animals are idealized and used as models of order and morality, in animal stories and myths... The animals are treated as agents and social beings, with motives, values and morals; and differences between them and people are implicitly denied. By contrast animals are sometimes represented as the Other, the Beast, the Brute, the model of disorder or the way things should not be done. Animals are ideal for both of these purposes...[12]

There have been many important studies on the intrinsic role that animals play in human culture. As Paul Shepard notes in his book *The Others: How Animals Made Us Human* (1996), animals are in fact essential to all cultures and societies in their individual and collective process of self-definition.[13] Shepard's book treats in a detailed manner many of the issues concerning the animal-human physical and cognitive symbiotic relationship that I am exploring in this study. For Shepard, one's identity is not simply human as opposed to animal. It is a series of nested categories. Paradoxically, the difference between the human and the animal begins with a claim of unity. Like other primates humans are obsessed with the question of status, the pronoun inquiry; who are you, we, they, and I myself. Personal identity is not so much a matter of disentangling the self or "the human" from nature as it is a combination of selected correspondence in which aspects of the self are projected into the dense, external world where they are discoverd among a variety of animals who are both similar and different from us.

---

[13] See Paul Shepard, *The Others: How Animals Made Us Human* (Washington, D.C., Island Press, 1996).

Aspects of the animal are then reintrojected into our psyches by a chemistry of imitation. (Shepard: 86)

Human learning is commonly said to have three stages or "modes of representation"; enactive, iconic, and symbolic. Children are committed to the first stage, acting out what they feel; they learn to walk like mice learning to run a maze. Manual skills are not taught but learned by watching and imitating. Other large mammals do this also. The human being seems peculiar, though, in that children imitate not only other people but other species, a characteristic of our own kind of consciousness. But being an animal and acting like an animal are not the same. Enactments are transformative traits of our humanity. The emulation of animals in childhood games is translated into dance and ceremonial performance in adult life.[14] The second "mode of representation" the iconic stage, appears in middle childhood, when many children are charmed with drawing and pictures. Iconic refers to the image in the mind's eye and in art as simulations of tangible things. It includes the personification of animals in ways much wider than games and is related to mythic narration and performance. The iconic alludes to images and the older child's capacity to imagine. Beginning in adolescence and continuing throughout life, the third form of representation; metaphor and symbol. These representations occur in poetry and song as well as all other arts and myths. This stage is the result of the intellectual realization that things have more than a face value. (Shepard: 89)

According to Shepard, Florence Krall suggests that there is a fourth type of representation beyond psychology's conventional three of enactive, iconic, and symbolic. After the symbolic division, she says, where things at first thought to be the same are discovered to be similar but different, there is a culmination in the recovery of the literal connection where we and the animals meet as kin. In this sense the early play at being an animal, with its interiorizing of a morphology of feelings -giving species names to acts and emotions- leads to a clearer self-definition. The biological kingdom, Animalia, is composed of many species, but psychologicaly it is we who are composed of animals. Despite modern usage, as in "humans or animals" we are

not part of a binary duo nor elements of a simple juxtaposition with them. However we may define ourselves as a species, the final act is to recover our animalhood, to see all taxonomy for what it is: a means, not an end, to thought. (Shepard: 89)

The *Popol Vuh* tells of the adventures of the legendary Hero Twins, Hunahpu and Xbalanque, in defeating the lords of Xibalba, the underworld and explains the origin of the sun and moon. These two are focal points of Maya mythology and often found depicted in Maya art.[15] The stories of how the Hero Twins defeated the lords of Xibalba was taught as an example of how Maya people should conduct themselves and how also to defeat enemies in the afterlife.[16] The study of the form and function of animals in the *Popol Vuh* underscores and explains the importance of animals as active participants in the continuing battle between good versus evil and life versus death in the world view of the Maya-Quiché.

Important work is being done and still needs to be done in the field of ehthnography and the relationship between animals and humans in language and literature. The ongoing influence between author, reader and culture is based on shared codes. Animals are these universal codes for all cultures and are key to defining and describing ourselves, our language, our literature and our world.

[15] Soustelle, Jacques. *L'Art du Mexique Ancien* (B. Arthaud, Paris, 1966)

[16] Florescano, Enrique. *Memory, Myth, and Time in Mexico: From the Aztecs to Independence*. Austin: University of Texas Press, 1994.

Works Cited

Antal, Evelyn. *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*. Minneapolis: Routledge & Kegan Paul, 1971.

Bahti, Mark. "Animals in Hopi Duality" in Roy Willis' *Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World*. London: University of Edinburgh, 1990. pp. 46-58.

Baker, Steve. *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representaton*. New York: Manchester University Press. 1993.

Berger, John. "Animals as Metaphor". *New Society*. (March, 1977): 505-17

Clark, Stephen. *The Nature of the Beast: Are Animals Moral?*. New York: Oxford University Press, 1982.

Clark, Willene. *Beasts and Birds of the Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

Fernandez, James. *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Palo Alto: Standford University Press, 1991.

Florescano, Enrique. *Memory, Myth, and Time in Mexico: From the Aztecs to Independence*. Austin: University of Texas Press, 1994.

Gualberto, Alonzo. *An Overview of the Mayan World*. Merida, Yucatan, Mexico, 1984.

Hausman, Gerald. *Meditations with Animals: A Native American Bestiary*. New Mexico: Bear & Company, 1986.

Ingold, Tim. *What is an Animal?*. London: Unwin Hyman, 1988.

Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind (La Pensée Sauvage)*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1962, 1966.

----------. *Totemism*. Trans. Rodney Needham. Boston: Beacon Press, 1963.

Lévy-Bruhl, Lucien. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris: Libraries Alcan et Guillaumin, 1910.

----------. *How Natives Think*. Trans. Lilian Clarke. Princeton: Princeton University Press, 1985.

Longhena, Maria. *Maya Script: A Civilization and its Writing*. Abbeville Press, New York, 2000.

Rowland, Beryl. *Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism*. Knowxville: University of Tennessee Press, 1973.

Roys, Ralph L. *Ritual of the Bacabs: A Book of Maya Encantations*. University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, 1965.

Shepard, Paul. *The Others: How Animals Made Us Human*. Washington, D.C.: Island Press, Shearwater Books, 1996.

Soustelle, Jacques. *L'Art du Mexique Ancien* (B. Arthaud, Paris, 1966)

Tapper, Richard. "Animality, Humanity, Morality, Society." Ingold's *What is an Animal*. 49-59.

Tedlock, Dennis. *Popol Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. Touchstone Books (1996).

Thompson, John Eric Sydney. *Maya History and Religion*. University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, 1970.

Turner, Terence. "Symbolism, Totems, and Structure" Urton's *Animal Myths and Metaphors in South America.* Salt Lake City: University of Utah Press, 1985. 49-79.

Urton, Gary. *Animal Myths and Metaphors in South America*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1985.

Willis, Roy. *Man and Beast*. London: University of Edinburgh, 1974.

----------. *Signifying Animals: Human Meaning in the Natural World.* London: University of Edinburgh, 1990.

DON SER Y DON NO-SER

Fuente: everba.org/fall05/ser_marcos.pdf | Edición: Otoño 2005 | Fecha: 2005-10-01

(Extraído de archivo PDF original - páginas reproducidas a continuación)

DON SER Y DON NO-SER
Marcos Winocur

Don Ser estaba lleno de sí mismo. No por infatuado sino por completo. Nadie de los suyos faltaba a su fiesta. Al centro del salón, rodeado de mariscales, Napoleón vistiendo manto de emperador. Cerca, dándole ostensiblemente la espalda, Beethoven, que buscaba sacarse de encima a Rossini. "L'opera bufa, l'opera bufa", clamaba éste. Pero Beethoven estaba ocupado con la sinfonía Heroica, o mejor dicho con la dedicatoria de la obra. Había sido para Napoleón el revolucionario, y moría bajo el manto de Napoleón el emperador. La dedicatoria en nueva versión así quedaba: <<A la memoria de un gran hombre>>.

Y todos los esfuerzos del anfitrión por reconciliar a Beethoven con Napoleón, al genio de la música con el genio de la espada, resultaron infructuosos. En cambio, miren quienes departen amablemente... los mexicanos Zapata, Obregón, Carranza, Villa, Madero, Huerta y Don Porfirio. ¿Era antes de la revolución? Sí, porque en el segundo piso, Huerta fusilaba Madero, Don Porfirio había salido del país, los otros tomaban las armas.

También compartían una charla Mafalda, Superman, vestido de Clark Kent, Burt Simpson, Popeye, Donald y dando explicaciones por la ausencia de Batman, el infaltable Robin: es que está con el alcalde, en un momento se nos reúne.

Einstein tocaba el violín.

Un inmenso salón anexo estaba ocupado por los abonados que figuran en el repertorio telefónico de la ciudad de Londres.

En otro, más pequeño, se pasa lista a los pasajeros del Titanic.

En un rincón, cuchicheaban Mefistófeles y Stalin, Lucifer y Stalin, Satanás y Stalin. Dios no les quitaba el ojo de encima, lo cual no le resultaba difícil puesto que Dios está en todas partes. En fin, nunca terminaríamos de confeccionar la lista de invitados pues a cada momento se sumaban más y más. Todos compartían un rasgo, encontrarse actualizados en el ser, es decir, existir cada uno por su lado, cada uno con márgenes propios.

Don Ser estaba al tanto de todo y no cabía en sí de contento por el éxito de la fiesta, cuando en eso... alguien dijo que a la puerta

estaba Don No-Ser. Cundió el pánico. ¿Cómo lo sabe, cómo lo sabe? se alzaron voces. Por la dificultad que repentinamente estamos experimentando para ser, algunos explicaron, y en el acto todos quedaron paralizados. Se hizo un silencio de cementerio en un territorio de estatuas, algunas en patéticas poses. Todos paralizados menos Don Ser, quien rápidamente se hizo cargo de la situación:

-Muy bien ¿dicen que el enemigo está a la puerta? Allí quedará. Al Don No-Ser, lo suyo: lo dejaremos no-entrar y su no-presencia será no-considerada por nosotros. Y levantó la copa:

-Brindo para que Don No-Ser nunca sea y para que Yo nunca deje de ser.

Y en el acto se quebró el hechizo, todos recobraron el movimiento y la palabra , sumándose al brindis.

Un poema de Sergio Manganelli

Fuente: everba.org/fall05/patria_sergio.pdf | Edición: Otoño 2005 | Fecha: 2005-10-01

(Extraído de archivo PDF original - páginas reproducidas a continuación)

La patria
es un café
al que desciende,
bajo un fragor de lluvia,
estremecida,
su plena luz
de arcángel suburbano,
florida de castaños,
desvelada de augurios
y urgencia metafísica.

A trocarme ese absurdo
rebaño de la pena
por guiños y candiles,
verdad perecedera,
parábolas de musas
y viajeros,
o a ayudarme a cruzar
a través suyo,
salvar de sur a norte
las barricas.

Hasta la incierta hora
en que gravita
el aura de la ausencia
entre sus labios,
y el vaho del amor
fermenta los silencios,
en la borra
de un pocillo
abandonado.

Sergio Manganelli

Dos poemas de Luisa Futoransky

Fuente: everba.org/fall05/poemas_luisa.pdf | Edición: Otoño 2005 | Fecha: 2005-10-01

(Extraído de archivo PDF original - páginas reproducidas a continuación)

Luisa Futoransky

Soportales

el olvido como realidad
es propicio?
los campos magnéticos
son nocivos?

tuve un amante más inclemente
que el tiempo de París
todos tenemos un Egipto que abandonar
y un prometido Edén
para esperar
tiritando
la vana primavera

Luminarias

a Jason Weiss

en vez de las iluminaciones navideñas

las menorahs de brighton, compadrean

en la gran avenida, los bancos y tugurios

un malgusto estepario

abigarrado

mercaditos y puestos de pescado ahumado, negocios de pieles
verduras, caviar y manicura.

anuncios de tragasables, sirenas, pirámides humanas de coney island

montaña rusa, como debe ser
y otros peligrosos atrevimientos veraniegos

por encima de la fórmica y los racimos de mafiosos

la reminiscencia es un paso enquistado dentro del propio paso

arterias que quedaron boqueando en el neva
unico río que recuerdo de la patria rusa

el duromundo es una réplica empañada por la escarcha
las vaharadas de licor tan blanco
tan puro desbrozan de alimañas mortales

cuanto queda
apenas un símil del quebrantado corazón

nena, *oy vei!* nena

este gemido qué